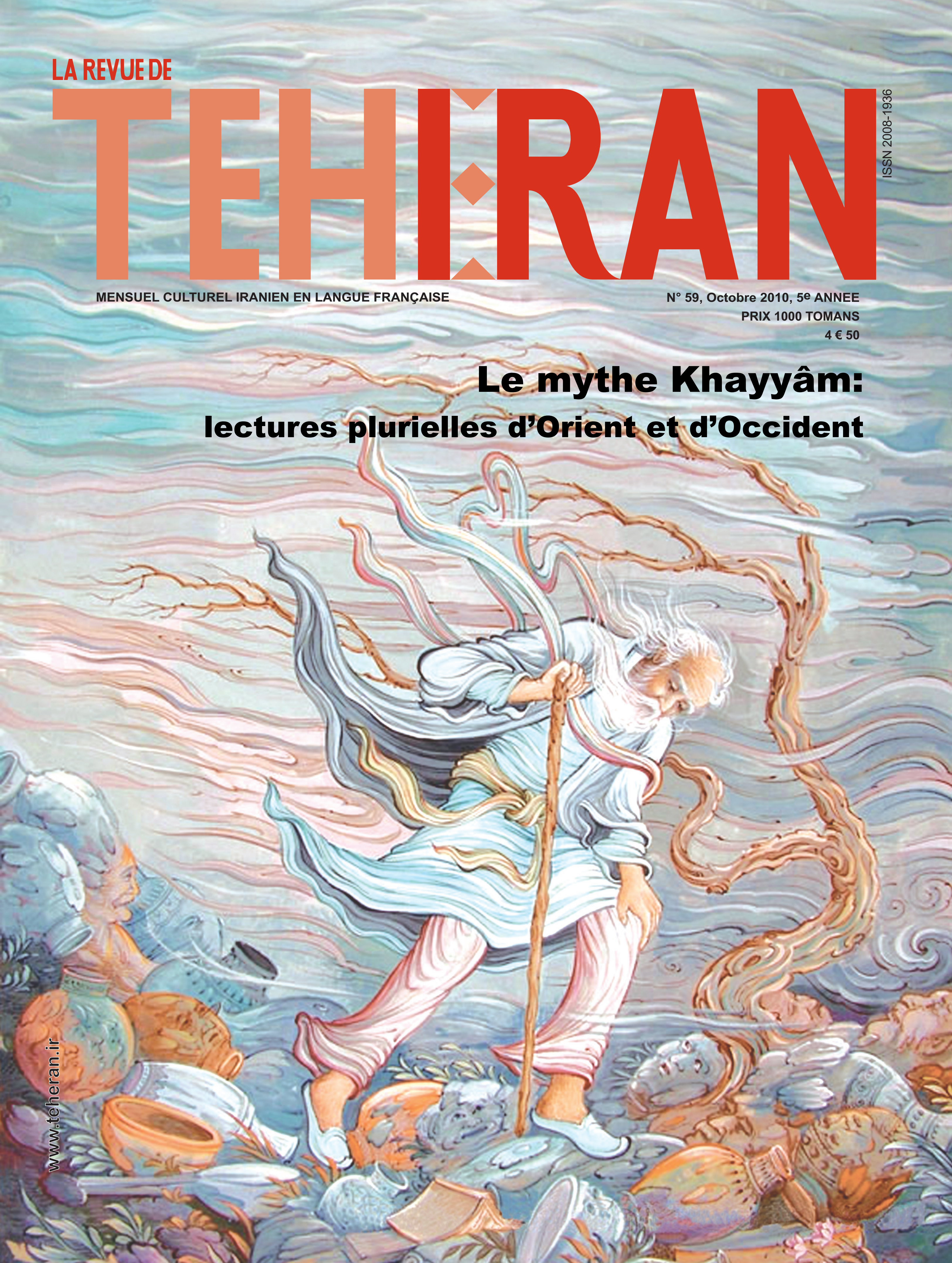
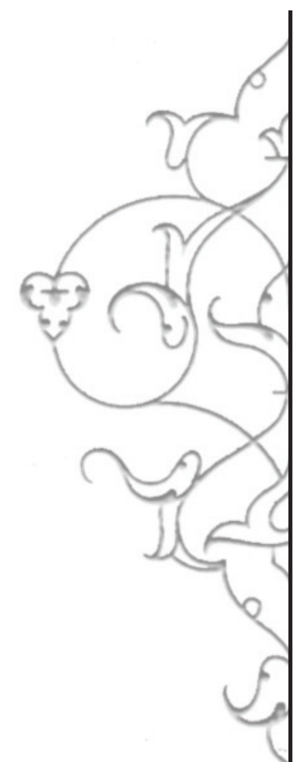

LA REVUE DE
TEHERAN
ISSN 2008-1936
MENSUEL CULTUREL IRANIEN EN LANGUE FRANÇAISE
N° 59, Octobre 2010, 5e ANNEE
PRIX 1000 TOMANS
4 € 50
Le mythe Khayyâm:
lectures plurielles d'Orient et d'Occident
www.teheran.ir



La Revue de Téhéran

affiliée au groupe
de presse Ettelaat

Direction
Mohammad-Javad Mohammadi

Rédaction en chef
Amélie Neuve-Eglise

Secrétariat de rédaction
Arefeh Hedjazi
Djamileh Zia

Rédaction
Rouhollah Hosseini
Esfandiar Esfandi
Farzaneh Pourmazaheri
Afsaneh Pourmazaheri
Jean-Pierre Brigaudiot
Babak Ershadi
Shekufeh Owlia
Hoda Sadough
Alice Bombardier
Mahnaz Rezaï
Majid Yousefi Behzadi

Correspondants en France
Mireille Ferreira
Élodie Bernard

Correction
Béatrice Tréhard

Graphisme et mise en page
Monireh Borhani

Site Internet
Mohammad-Amin Youssefi

Adresse:
Presses Ettelaat,
Av. Naft-e Jonoubi,
Bd. Mirdamad,Téhéran, Iran
Code Postal:1549953111
Tél: +98 21 29993615
Fax: +98 21 22223404
E-mail: **mail@teheran.ir**

Imprimé par Iran-Tchap

Recto de la couverture:
In kohneh jahân **(Ce vieux monde). Les *Robâiyât* de Khayyâm,**
par Rezâ Badr-os-Samâ', 2009

www.teheran.ir



LA REVUE DE
TEHERAN
Premier mensuel iranien
en langue française
N° 59- Mehr 1389
Octobre 2010
Cinquième année
Prix 1000 Tomans
4 € 50





Sommaire

CAHIER DU MOIS

CULTURE

Arts

Repères

Littérature

LECTURE

Poésie

Récit

Omar Khayyâm – aperçu sur sa vie et ses principales œuvres

Samirâ Fakhâriân

Hojjat al-Haqq Khâdjeh Imâm Ghiyâth ad-Din Abdoul Fath Omar Ibn Ibrâhim al-Khayyâm Neyshâbouri, plus connu sous son pseudonyme Khayyâm, naquit à Neyshâbour, ville située au nord-est de l'Iran actuel. On ignore la date précise de sa naissance mais la plupart des chercheurs penchent pour 1048. Il est néanmoins certain qu'il vécut de la première moitié du XIe siècle à la première moitié du XIIe siècle. Les historiens sont unanimes pour le savoir contemporain du roi seldjoukide Djalâl ad-Din et de son fils Soltân Sandjar. Savant remarquable de son époque, il choisit le pseudonyme de "Khayyâm" (qui signifie "fabricant de tente") en référence au métier de son père qu'il n'a probablement pas exercé lui-même, contrairement à Attâr (droguiste) qui pratiquait lui-même le métier dont il porte le nom.

Enfant et adolescent, Omar Khayyâm étudia sous la direction des grands maîtres de son époque tels qu'Emâm Mowaffagh Neyshâbouri, considéré comme le meilleur professeur du Khorâssân. La légende, fausse, veut que Abou Hassan Nezâm-ol-Molk, le célèbre vizir, et Hassan Sabbâh aient partagé l'enseignement de ce maître. Et ces trois hommes auraient convenu que celui des trois qui atteindrait le premier la gloire ou la fortune y introduirait également les deux autres.

Khayyâm étudia aussi la philosophie avec Mohammad Mansouri. C'est ce maître qui initia Khayyâm à l'œuvre et à la pensée avicenniennes, qu'il apprécia et continua d'étudier jusqu'à la fin de sa vie.

Il vécut plus tard à Samarkand où il écrivit deux traités. Il y écrivit aussi, avec l'appui d'Abou Tâher Abd al-Rahmân Ahmad, le juge suprême de Samarkand, son livre très important intitulé *Risâla fi Barâhin alâ Masâ'il al-Jabr wa al-Moghâbila* (Traité des démonstrations de problèmes d'algèbre). Il alla ensuite à Balkh, important centre scientifique de l'époque, pour y approfondir ses connaissances et bénéficier des grandes bibliothèques de cette ville.

A son retour à Neyshâbour, il était déjà reconnu en tant que savant. Le roi Malek Shâh l'invita à ce titre à faire partie de l'équipe chargée de la réforme du calendrier solaire. Il accepta et participa lors de ce projet, à la construction d'un observatoire à Ispahan. Il travailla aussi pendant quelques temps comme astrologue à la cour, sans pour autant croire à l'astrologie. Il travailla plusieurs années sur son ouvrage mathématique *Risâla fi sharh iskhâl mâ min Mosâdirât Kitâb Oqlidos* (Traité sur quelques difficultés des définitions d'Euclide). Après les morts de Malek Shâh et de son vizir Nezâm-ol-Molk, Khayyâm perdit ses mécènes et l'Etat arrêta de subvenir aux frais de l'observatoire de Khayyâm, qui mourut quelques temps plus tard à Neyshâbour.

Son tombeau se trouve au sud-est de Neyshâbour, près des tombeaux d'Attâr et de Kamâl al-Molk. On ne connaît pas la date exacte de la construction de son premier tombeau, qui fut de nombreuses fois changé au cours des siècles. Son tombeau actuel a été construit en 1962.

Khayyâm, mathématicien et astronome

De son vivant, Khayyâm était surtout connu comme mathématicien, astronome et philosophe. Ses études sur les équations cubiques sont remarquables et représentaient une découverte importante dans le

domaine de mathématiques. Il traite ce sujet dans son traité le plus connu *Risâla fi Barâhin alâ Masâ'il al-Jabr wa al-Moghâbila* (Traité des démonstrations de problèmes d'algèbre). Il fut le premier mathématicien à déclarer qu'il était impossible de tracer des équations cubiques par le seul moyen des mesures et des boussoles et il se servit lui-même des tracés de coniques pour les résoudre. Il découvrit d'ailleurs que les équations cubiques ont plus d'une racine réelle. Il étudia également et commenta les œuvres d'Euclide et écrivit un traité sur quelques-unes de ses définitions.

Auteur d'études sur les nombres, il définit les nombres comme une quantité continue et présenta alors pour la première fois une définition des nombres réels positifs. Il signala aussi que du point de vue mathématiques, on pouvait diviser toute quantité en parties infinies.

Dans son ouvrage intitulé *L'Histoire des mathématiques*, Carl B. Boyer considère Khayyâm comme l'un des plus grands précurseurs de l'algèbre dans la période qui suit les mathématiques grecques et indiennes. Selon lui, Khayyâm connaissait le triangle connu aujourd'hui sous le nom de Pascal, bien avant celui-ci. Ernest Renan considérait aussi Khayyâm comme un érudit de mathématiques.

Khayyâm composa également *Zidj-e Mâlekshâhi* (Les tables astronomiques) et participa à la réforme du calendrier persan, à la demande du roi seldjoukide Malek Shâh. Khayyâm introduisit l'année bissextile et mesura la longueur de l'année comme étant de 365,24219858156 jours. L'année djalâli, ainsi réformée, est plus exacte que l'année grégorienne qu'on créa cinq siècles plus tard. À la fin du XIXe siècle, on calcula la longueur de l'année comme étant de 365,242196 jours et ce



Omar Khayyâm

n'est qu'aujourd'hui qu'on tient la longueur de l'an de 365,242190 jours. Le calendrier solaire dont on se sert actuellement en Iran doit donc son exactitude à ce grand savant.

Enfant et adolescent, Omar Khayyâm étudia sous la direction des grands maîtres de son époque tels qu'Emâm Mowaffagh Neyshâbouri, considéré comme le meilleur professeur du Khorâssân. La légende veut que Abou Hassan Nezâm-ol-Molk, le célèbre vizir, et Hassan Sabbâh aient partagé l'enseignement de ce maître. Et ces trois hommes auraient convenu que celui des trois qui atteindrait le premier la gloire ou la fortune y introduirait également les deux autres.

Khayyâm poète

Khayyâm, considéré de son vivant comme savant, est aujourd'hui célèbre pour ses poèmes. Peu de ses contemporains connaissaient ses quatrains

et rares sont les historiens de l'époque qui le citent dans les anthologies de poètes. Le premier à le faire fut Emâdeddin Kâteb Esfahâni, dans son anthologie *Farid al-Ghasr* en 1193, soit presque une cinquantaine d'années après la mort de Khayyâm.

Khayyâm a exprimé ses sentiments et ses idées philosophiques dans de beaux et courts poèmes épigrammatiques appelés *Robâiyât*; au singulier *robâi*, qu'on pourrait traduire en français, faute de terme propre, par le mot "quatrain". Le *robâi* est composé de quatre vers, construits sur un rythme unique, le premier, le second et le quatrième rimant ensemble, le troisième étant un vers blanc. Le premier poète iranien connu pour ses *robâi* est Roudaki, mais ceux de Khayyâm occupent une place à part.

Les œuvres de Khayyâm, en particulier ses *Robâiyât*, inspirèrent de nombreux écrivains, poètes et artistes dont Marguerite Yourcenar, Amin Maalouf, Granville Bantock, Jean Cras, Ernest Renan ou Jose Louis Lopez.

Le plus ancien exemplaire manuscrit des *Robâiyât,* actuellement conservé à Oxford, date de 1477. Il comprend cent cinquante-huit quatrains attribués à Khayyâm et rassemblés trois siècles après sa mort. Il existe tant d'exemplaires manuscrits de cette œuvre qu'il est aujourd'hui très difficile de savoir lesquels de ces quatrains sont vraiment de Khayyâm. D'ailleurs, le nombre des *robâiyât* varie d'un exemplaire à l'autre. Dans les manuscrits les plus anciens, les quatrains attribués à Khayyâm vont de 250 à 300. Mais plus on s'approche de l'époque actuelle, plus le nombre des quatrains attribué à Khayyâm tend à augmenter. La plupart des chercheurs attestent uniquement l'authenticité d'une centaine de ces quatrains. En 1934, Sâdegh Hedâyat prépara une édition comprenant les quatrains 56 et 78 à 143. Quelques années plus tard, les chercheurs littéraires Foroughi et Ghani publièrent une édition corrigée de 178 des quatrains. Parmi les autres recherches faites à ce propos, celle du danois Arthur Christensen est également remarquable. Celui-ci est l'auteur de deux ouvrages à ce propos: *Les recherches sur les Ruba'iyat d'Omar Khayyâm*, écrites en français et publiées en 1905 à Heydenberg, et *Etudes critiques sur les Ruba'iyat d'Omar Khayyâm Khayyâm,* en anglais, qui furent publiées à Copenhague en 1927.

RUBÁIYÁT OF OMAR KHAYYÁM

Complete with all five Fitzgerald versions

76 Full Page Drawings by E. J. Sullivan

Khayyâm au-delà des frontières de l'Iran

Khayyâm est aujourd'hui mondialement connu pour ses *Robâiyât*, traduits dans la plupart des langues du monde.

Quelques œuvres de Khayyâm

- *Zidj-e Mâlekshâhi* (Les tables astronomiques)
- *Resâleh dar sehat-e toroq-e hendesi barâye estekhrâj djazr va ka'b* (Méthode pour l'extraction des racines carrées et cubiques)
- *Risâla fi Barâhin alâ Masâ'il al-Jabr wa al-Moghâbila* (Traité des démonstrations de problèmes d'algèbre)*Risâla fi sharh iskhâl mâ min Mosâdirât Kitâb Oqlidos* (Traité sur quelques difficultés des définitions d'Euclide)*Robâiyât*
- *Poèmes arabes*
- *La traduction persane du sermon d'Avicenne sur le monothéisme*

En Occident, le premier à l'avoir fait découvrir est l'Anglais Thomas Hide qui, dans son livre *L'Histoire de la religion des Perses, des Parthes et des anciens Mède*s, traduisit en latin certains quatrains de Khayyâm et les publia à Oxford.

Au début du XVIIIe siècle, l'ambassadeur britannique à la cour de Fath Ali Shâh Qâdjâr publia une première traduction anglaise de certains quatrains de Khayyâm. En 1818, Joseph von Hammer Purgstall, l'orientaliste autrichien, dans son livre *L'Histoire littéraire des Iraniens* traduisit des passages de Khayyâm en allemand.

Cependant celui qui ouvrit le chemin de la célébrité de Khayyâm en Europe fut l'un des directeurs de l'école sanscrite de Calcutta qui fit connaître Khayyâm et ses idées à son élève Fitzgerald, à qui les *Robâiyât* doivent leur célébrité mondiale.

Ce fut la traduction anglaise d'Edward Fitzgerald qui fit connaître au grand public, en 1859, l'œuvre poétique de Khayyâm et qui servit de référence aux traductions dans beaucoup d'autres langues. Cette traduction, d'abord peu connue, obtint quelques années plus tard un grand succès. Cette traduction souleva cependant de nombreuses discussions: ce livre était-il une vraie traduction ou son auteur mystérieux voulait dissimuler sa vraie identité en se présentant comme un simple traducteur? Les éditions suivantes rendirent les quatrains célèbres dans le monde entier, et les *Robâiyât* devinrent le livre le plus vendu après la Bible et les pièces de Shakespeare. Entre les années 1895 et 1929, quatre cent dix éditions de ce livre ont paru en anglais et plus de sept cents livres, articles, compositions théâtrales et musicales s'en sont inspirés. Les francophones ont également fait de nombreuses recherches sur Khayyâm et ses œuvres qui seront abordées dans un autre article de ce dossier. Durant la seconde moitié du XIXe et tout au long du XXe siècle, plusieurs traductions des *Robâiyât* furent publiées dans différentes langues. Il faut signaler que ce n'était pas seulement cet ouvrage qui attirait l'attention des étrangers, mais également le travail et les traités scientifiques de Khayyâm. Les œuvres de Khayyâm, en particulier ses *Robâiyât*, inspirèrent de nombreux écrivains, poètes et artistes dont Marguerite Yourcenar, Amin Maalouf, Granville Bantock, Jean Cras, Ernest Renan ou Jose Louis Lopez. ■

Bibliographie:

-Mostafâ Badkoubeyi Hezâveyi, *Nâbegheh-ye Neyshâbour* (Le génie de Neyshâbour), éd. Farâyen, 1995.

-Djavâd Barkhordâr, "Khayyâm-e Dâneshmand" (Khayyâm le savant), in revue Dâneshmand, n° 588, 2010.

-Djahânguir Hedâyat, *Khayyâm-e Sâdegh* (Le Khayyâm de Sâdegh) (Ensemble des œuvres de Sâdegh Hedâyat sur Khayyâm), Téhéran, éd. Tcheshmeh, 2005.

-Seyyed Akbar Mir Ja'fari, "Hakim Omar Khayyâm", in revue Moa'llem, n°16, mai 2007

-Abolfazl Mohâdjer, «Pir-e Pegâh khiz» (Le Maître matinal), in Hamshahri, le 18 mai 2005.

-*Ruba'iyat*, trilingue (anglais, français, persan), avec l'introduction de Saïd Nafissi, Téhéran, éd. Namak, 2004.

- http://www.khayyam.info/persian/khayyam_persian09.htm

Les thèmes majeurs de la pensée de Khayyâm à travers ses quatrains

Aïda Abâdpour
Traduit par
Babak Ershadi

Abolfath Omar ibn Ibrahim Khayyâm naquit vers 439 de l'Hégire (1050) dans un village près de Neyshâbour qui était à cette époque-là l'un des derniers refuges des zoroastriens qui vivaient encore en Perse. En effet, le feu du grand temple Barzin-Mehr brûlait à Neyshâbour depuis la période préislamique. Par ailleurs, Neyshâbour était l'une des cités importantes du Grand Khorâssân, fréquentée souvent par les voyageurs de la route de la Soie et habitée par de grands savants et penseurs.

Le père d'Omar, Ibrâhim, découvrit très vite les talents de son fils, bien qu'il fut lui-même un fabriquant de tente analphabète. Il fit cependant tout pour que son fils fasse de brillantes études dans les meilleures écoles de Neyshâbour. Omar Khayyâm devint ainsi mathématicien, astronome et philosophe persan, ainsi que l'auteur de l'une des œuvres poétiques les plus célèbres au monde, les *Robâiyât*. La personnalité de Khayyâm nous semble ambiguë: sa carrière scientifique prestigieuse en tant qu'astronome de la cour du sultan seldjoukide Jalâl al-Din Malik Shâh témoigne du conformisme d'un savant qui s'adapte aux idées et aux usages de son milieu, mais les pensées philosophiques qu'il exprimait dans ces petits quatrains font connaître – ou font paraître – une vision du monde originale.

Le poète et traducteur anglais Edward Fitzgerald fit la première traduction de l'œuvre poétique de Khayyâm en Europe, en 1859. La traduction de Fitzgerald fut d'une importance majeure, car elle joua un rôle déterminant dans la présentation de ce que l'on appelait «la sagesse orientale» au XVIIIe et au XIXe siècle. Le Khayyâm de Fitzgerald devint vite une figure de proue de cet Orient complexe pour l'Europe humaniste et matérialiste du XIXe siècle, à l'apogée du triomphe de la raison et après les longs combats intellectuels depuis la Renaissance. A l'époque où Fitzgerald traduisait les *Robâiyât*, l'ambassadeur de sa majesté la reine Victoria annonça à la cour des Qâdjârs que son pays souhaitait développer ses relations et ses échanges culturels avec la Perse. Personne ne pouvait imaginer alors que quelques décennies plus tard, Khayyâm jouirait un grand renom en Europe et aux Etats-Unis comme maître à penser oriental, symbole universel d'une sorte d'épicurisme matérialiste ou athée; bref, l'inverse de ce que l'Occident cherchait initialement dans l'image de l'Orient spirituel. Les *Robâiyât* nourrirent le débat entre le sécularisme et le christianisme. Khayyâm devint ainsi un porte-parole des humanistes qui s'opposaient farouchement à la domination de l'Eglise pour éviter soigneusement que le sacré ne se mêle plus au profane. Pour les penseurs modernes de l'époque victorienne, Khayyâm fut un sage d'Orient ô combien humaniste! Cependant, il faut noter que Khayyâm n'avait jamais exprimé de doute à propos de l'existence de Dieu, mais s'interrogeait, dans les *Robâiyât*, sur le but de la création, et critiquait les théories métaphysiques et les théologies dominantes de son époque:

Ceux qui furent puits de science,
profonds esprits sans pareils,
Flambeaux de la connaissance
et de leur temps la merveille,
Ils ont erré comme nous
égarés dans la nuit sombre;
Ils n'ont que tissé des contes,
avant l'éternel sommeil.[1]

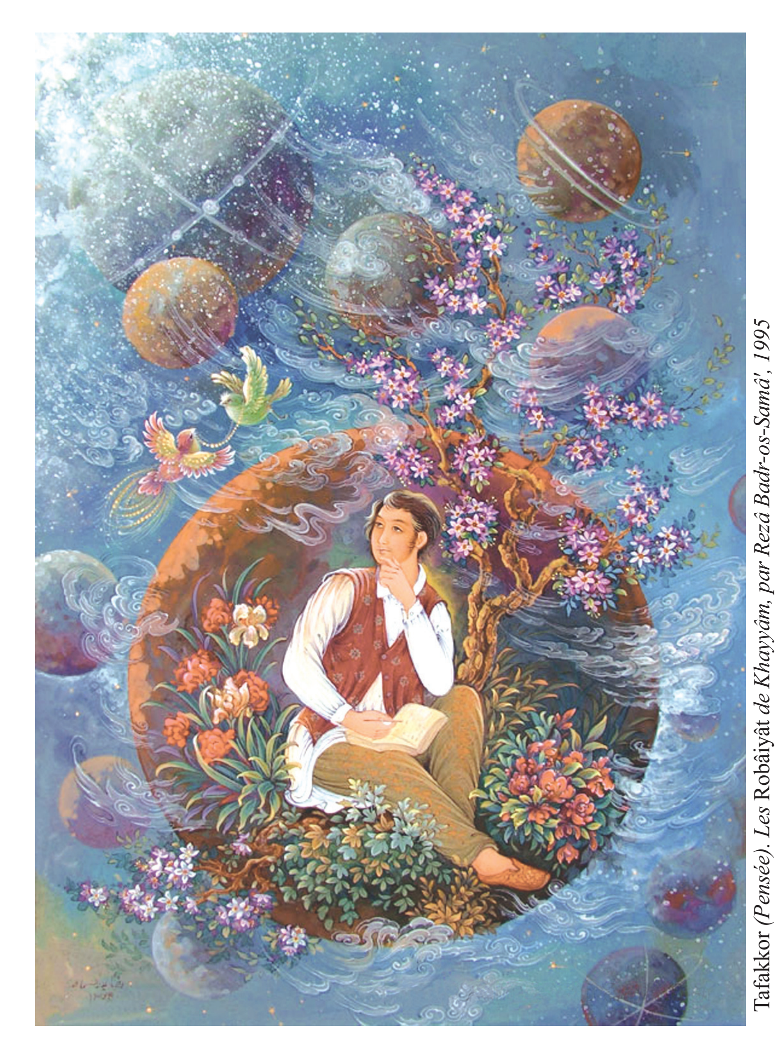
L'auteur des *Robâiyât* conseille de profiter du présent. Il représente une autre image de la pensée orientale pour gagner la réputation à la fois de mystique et d'athée. Mais dans quel contexte historique, les *Robâiyât* furent-ils écrits? Aux Ve et VIe siècles de l'Hégire, Khayyâm et ses contemporains vivaient la fin de l'âge d'or de la philosophie. Des théologiens comme l'Imam Mohammad Ghazâli critiquaient sévèrement les maîtres et les philosophes du IVe et du début du Ve siècle. Khayyâm observait ces changements avec un regard empreint de nostalgie:

S'il faut de la Roue qui tourne
que le sage désespère,
Qu'importe que l'astronome
dénombre sept ou huit sphères?
Qu'importe, s'il faut mourir
ou oublier tout désir,
Sous la terre la vermine
ou les fauves au désert?[2]

Les penseurs comme Fârâbi, Avicenne, Rhazès et Biruni, tant admirés autrefois, furent frappés d'anathème. Les mathématiques, la philosophie, et même la médecine étaient considérées comme sciences profanes qui risquaient de propager les pensées hérétiques parmi les fidèles. Khayyâm vivait donc une époque où il était plus prudent de garder ses idées pour soi. Certains essais de Khayyâm semblent montrer qu'il fut disciple du rationalisme de la philosophie péripatéticienne. Il se serait alors senti alors obligé de supprimer certains passages de ses écrits qui risquaient de contrarier son entourage et de lui créer des ennuis. D'ailleurs, de son vivant, le grand public ne connaissait pas ses *Robâiyât*.

L'historien Beyhaghi qui mentionna un siècle plus tard la vie et l'œuvre d'Omar Khayyâm dans son ouvrage d'histoire, ne fit aucune allusion aux *Robâiyât* de Khayyâm. Cela conduisit certains chercheurs à penser qu'il y eut

Aux Ve et VIe siècles de l'Hégire, Khayyâm et ses contemporains vivaient la fin de l'âge d'or de la philosophie. Des théologiens comme l'Imam Mohammad Ghazâli critiquaient sévèrement les maîtres et les philosophes du IVe et du début du Ve siècle. Khayyâm observait ces changements avec un regard empreint de nostalgie.



Tafakkor *(Pensée). Les* Robâiyât *de Khayyâm, par Rezâ Badr-os-Samâ',* 1995

deux Khayyâm: l'un savant, et l'autre poète. Sâdegh Hedâyat, écrivain du XXe siècle croit que le Khayyâm mathématicien et astronome était bien l'auteur des *Robâiyât*, mais que de son vivant, il ne montrait ses quatrains qu'à ses amis les plus proches. L'un des quatrains de Khayyâm semble confirmer cette idée:

Des secrets de l'univers,
décryptés dans mon ouvrage,
Pour ne pas courir un risque
j'ai enlevé quelques pages.
A ce peuple d'ignorants,
Je parle pour ne rien dire.
De ce qui monte au cerveau
Je retire des mots sages.[3]

> La traduction de Fitzgerald fut d'une importance majeure, car elle joua un rôle déterminant dans la présentation de ce que l'on appelait «la sagesse orientale» au XVIIIe et au XIXe siècle. Le Khayyâm de Fitzgerald devint vite une figure de proue de cet Orient complexe pour l'Europe humaniste et matérialiste du XIXe siècle, à l'apogée du triomphe de la raison et après les longs combats intellectuels depuis la Renaissance.

Khayyâm vivait une époque où le mouvement rationaliste du IVe et du Ve siècles de l'Hégire était en déclin et que les théologiens acharites et mutazilites débattaient inlassablement de questions telles que la justice divine, le jour de résurrection, le jugement dernier… or, selon Omar Khayyâm, ces débats étaient inutiles et superflus.

Certains chercheurs considèrent Omar Khayyâm comme le continuateur du mouvement des philosophes péripatéticiens. Ce mouvement avait commencé au IIIe siècle de l'Hégire atteignit son apogée par l'œuvre de Rhazès. Mais à l'époque de Khayyâm, ce mouvement était en déclin, et ce fut lui qui en reprit discrètement le relais dans ses quatrains. Omar Khayyâm eut ainsi le courage de se faire le porte-parole d'un courant de pensée qui fut proscrit par ses contemporains. Il est facile de retrouver dans les *Robâiyât* la dissidence et la révolte. Khayyâm brisa le silence sacré et ses quatrains devinrent pendant longtemps l'étendard d'un long combat qui semble se poursuivre de nos jours.

Les *Robâiyât* furent pendant longtemps une œuvre clandestine, qui ne fut jamais réunie du vivant de Khayyâm. Selon Arthur Christensen, 350 ans après la mort de Khayyâm, il était déjà impossible de distinguer nettement entre les *Robâiyât* originaux et les quatrains attribués au fur et à mesure à Omar Khayyâm. Cependant, plus on remonte vers le passé, plus le nombre de *Robâiyât* qui semblent originaux se réduit. Dans des documents les plus anciens comme *Târikh-e Jahângoshâ* (L'histoire des conquêtes) de Joveyni, 31 quatrains sont attribués à Omar Khayyâm. Le chercheur Mohammad-Ali Foroughi les considère tous comme originaux, tandis que Ali Dashti semble encore très dubitatif et pense que seuls douze de ces quatrains anciens soient des *Robâiyât* originaux. Chaque expert prend ainsi en compte une série de critères pour identifier les quatrains originaux des *Robâiyât*. Parmi ces critères des thèmes particulièrement khayyâmiens: 1) vie et mort, 2) liberté et fatalité, 3) doute et certitude, 4) bien et mal, 5) univers et temps, 6) vie d'outre-tombe, 7) vérité du vin. Ces sept thèmes sont, en fait, les composantes principales de la pensée de Khayyâm.

Dans les recueils actuels des *Robâiyât*,

le nombre des quatrains varie entre 80 et 200. Sâdegh Hedâyat en a réuni de 120 à 140, tandis que Mohammad Ali Foroughi attribue 178 quatrains à Omar Khayyâm. Arthur Christensen en dénombre 123. Cependant Ali Dashti ne recense que 80 quatrains d'ailleurs avec un très grand doute.

Dashti fait une remarque très intéressante sur les rares quatrains qu'il juge comme originaux: des 36 quatrains que Dashti considère comme les plus originaux, une vingtaine porte sur la vie et la mort, et une dizaine d'autre sur l'être et le néant. Ali Dashti en conclut que ce sont les deux thèmes les plus khayyâmiens.

Selon Khayyâm, à l'instar d'autres êtres vivants, l'existence de l'être humain est le résultat du mélange des tempéraments et des humeurs. Les éléments et les tempéraments sont en une combinaison perpétuelle. Lorsque cette combinaison cède sa place à la dissolution, la vie disparaît.

Si l'humeur de l'Univers
nous est propice un instant,
Quoique nous n'y croyions guère,
tâchons d'en être contents!
Vivons entre gens d'esprit:
la substance de nos corps
N'est que brise, que vapeur,
poussière, souffle inconstant![4]

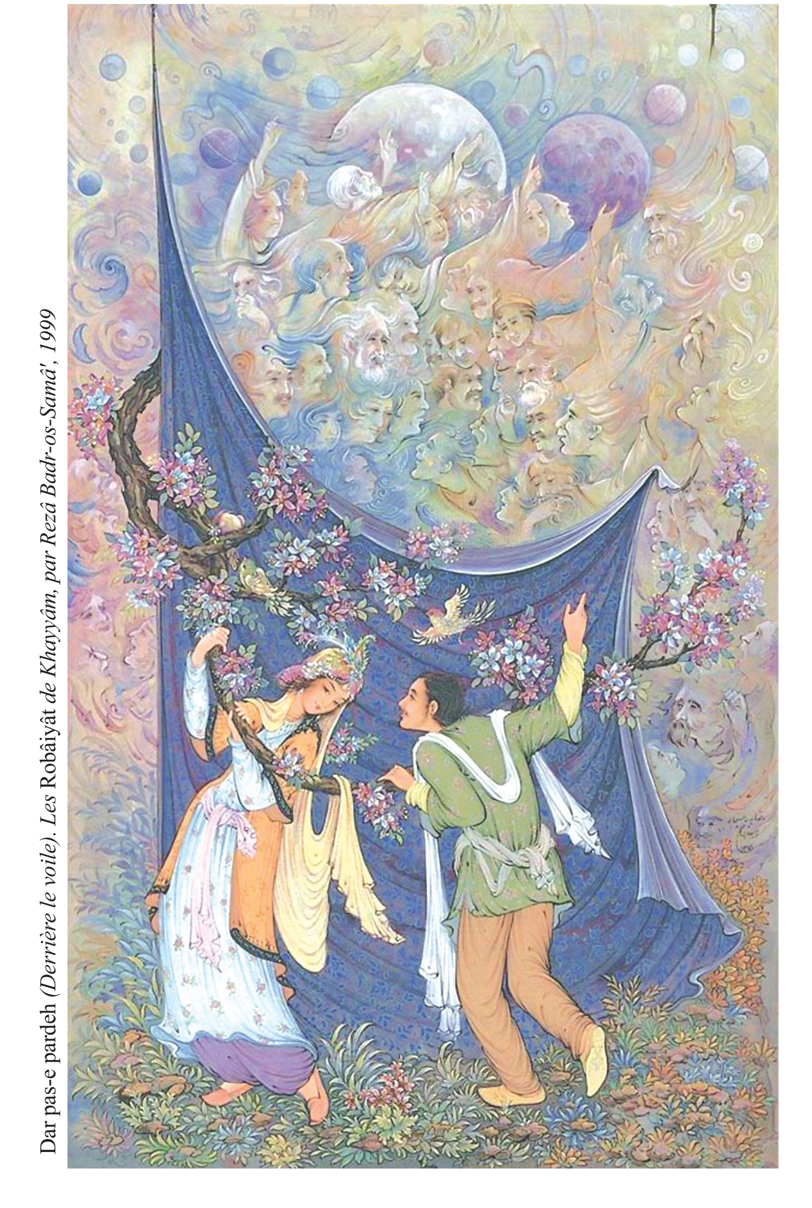
Khayyâm croit donc que la seule vérité irréfutable et indéniable de l'existence humaine est la mort. Les *Robâiyât* offrent un asile à Khayyâm, mathématicien et astronome, pour qu'il exprime ses doutes et ses pensées face à une vérité grave et sombre. Ces murmures, ces courtes formules, nous les appelons *robâiyât*. La particularité de Khayyâm réside dans le fait que contrairement à la majorité des penseurs de son époque, lorsqu'il s'interroge sur les vérités d'outre-tombe, il ne nous renvoie pas à l'au-delà et à un monde supraterrestre, mais à ce bas monde et à notre brève existence terrestre.



Afsous (*Hélas!*). *Les* Robâiyât *de Khayyâm, par Ameneh Badr-os-Samâ'*, 2008

Les *Robâiyât* furent pendant longtemps une œuvre clandestine, qui ne fut jamais réunie du vivant de Khayyâm. Selon Arthur Christensen, 350 ans après la mort de Khayyâm, il était déjà impossible de distinguer nettement entre les *Robâiyât* originaux et les quatrains attribués au fur et à mesure à Omar Khayyâm.

Il serait inexact d'apposer une étiquette épicurienne à Omar Khayyâm, car il paraît se soucier de choses qui dépassent de loin l'idée d'une morale épicurienne banale fondée sur la priorité du plaisir sensuel. Pour lui, l'activité intellectuelle et la pratique de la raison ne sont pas des instruments au service d'un but, mais un but en soi. A l'école de Khayyâm, les plaisirs sensuels risquent de perturber la paix intellectuelle. Le vrai bonheur résulte de la délivrance de la crainte de la mort et de la vie après la mort. Quant à l'étude de l'existence et de la nature de Dieu, Omar Khayyâm évite courageusement le pari pascalien. Son choix est fait: sans s'opposer à l'idée de la vie dans l'au-delà, il est pour un marché «au comptant» (*naghd*), sans terme ni crédit (*nesieh*).



Dar pas-e pardeh *(Derrière le voile). Les* Robâiyât *de Khayyâm, par Rezâ Badr-os-Samâ'*, 1999

Je ne sais pas si mon âme
par Celui qui m'a pétri
Est abandonné aux flammes
ou promise au paradis.
Un verre, une belle, un luth
dans quelque jardin: à moi
Ces trois au comptant, à toi
le paradis à crédit![5]

Mille ans après, la pensée de Khayyâm reste actuelle et contemporaine en ce qu'elle semble exprimer le dilemme de l'homme moderne qui oscille entre la raison et la révélation, entre le rationalisme et le fidéisme. Au-delà de la vérité de la mort, Omar Khayyâm croit donc que la vérité absolue est Dieu. Mais lorsqu'il pose ses questions sur la base de la raison, il ne tolère plus les réponses conventionnelles de la religion.

Fumées de la synagogue,
lumières de la mosquée,
Jouissances paradisiaques,
pénitences des damnés,
Qu'importe ? Ce qui doit être,
l'Artisan de nos destins,
L'a dès le Premier Matin,
sur la Tablette gravé![6]

En enfin, le vin est l'un des thèmes majeurs de la poésie de Khayyâm. Il s'agit d'une raison supérieure sur laquelle l'humain peut s'appuyer pour comprendre le vrai sens de la vie. Même dans les quatrains dont l'attribution à Omar Khayyâm est incertaine, il est curieux de

voir que le vin est souvent lié à un rappel à la raison. Dans les *Robâiyât*, on ne boit pas le vin pour donner congé à la raison, mais pour l'éveiller. En général, le vin symbolise la jouissance de la vie et de ses bienfaits qui se renouvèlent mais ne se répètent point.

Lève-toi, trésor de grâce:
l'aube fait le ciel pâlir;
Tout doux caresse la harpe,
buvons tout doux à loisir.
Ceux qui sont sur cette Terre
ne sauraient y demeurer
Ni ceux qui s'en sont allés
jamais plus y revenir.[7]■

Il serait inexact d'apposer une étiquette épicurienne à Omar Khayyâm, car il paraît se soucier de choses qui dépassent de loin l'idée d'une morale épicurienne banale fondée sur la priorité du plaisir sensuel. Le vrai bonheur résulte de la délivrance de la crainte de la mort et de la vie après la mort.

---

1. Omar Khayyâm, *Sad-o-Yek Robâ'i* (Cent un quatrains), traduit du persan et présenté par Gilbert Lazard, Téhéran, éd. Hermès, 1999, pp. 78-79.

آنان که محیط فضل و آداب شدند - در جمع کمال شمع اصحاب شدند
ره زین تاریک نبردند به صبح - گفتند فسانه ای و در خواب شدند

2. *Ibid.*, pp. 66-67.

چون چرخ به کام یک خردمند نگشت - تو خواه فلک هفت شمر خواهی هشت
چون باید مرد و آرزوها همه هشت - چه مور خورد چه گرگ به دشت

3. Note du traducteur: Ce quatrain, qui na pas été choisi dans l'anthologie des *Robâiyât* du professeur Gilbert Lazard, est traduit ici d'après la méthode qu'il propose pour la traduction des quatrains d'Omar Khayyâm en huitain heptasyllabes.

اسرار جهان چنان که در دفتر ماست - گفتن نتوان که آن و بال سر ماست
چون نیست در این مردم نادان اهلی - گفتن نتوان هر آنچه در خاطر ماست

Le professeur Lazard justifie ce choix dans l'introduction de sa collection:
«Comment transposer cette forme en français? La plupart des traducteurs qui ont voulu versifier ont utilisé le quatrain d'alexandrins, souvent avec une rime à la persane (aaxa). Ce choix ne me paraît pas le meilleur: l'alexandrin est un vers solennel (ou pédestre) qui ne s'accorde pas très bien à la légèreté du robâ'i. *D'autre part, le quatrain d'alexandrins, très banal dans les poèmes strophiques, n'existe guère dans la tradition française en tant que poème isolé. En outre il ne se divise pas nécessairement en deux distiques. Il m'a semblé qu'il valait mieux traduire en deux strophes de vers courts et sur un rythme impair. J'ai opté pour le huitain d'heptasyllabes, qui se divise naturellement en deux quatrains.* […] *Les vers isosyllabiques rimés ne sont guère à la mode aujourd'hui en français. Mon excuse sera qu'il ne s'agissait pas de faire œuvre personnelle, en un langage adapté à la sensibilité moderne, mais de donner accès à des poèmes qui appartiennent à la tradition persane classique. Comme ils sont composés dans une forme fixe rigoureusement codifiée, j'ai cru qu'il convenait de les rendre aussi dans une forme fixe: j'espère que celle que j'ai adoptée, faite d'une série de compromis, rappelle celle du* robâ'i *khayyâmien sans trop choquer les habitudes du lecteur français.»* Cf. *Ibid.* pp. 11-12.

4. Ibid., pp. 120-121.

ترکیب طبایع چو به کام تو دمی است - رو شاد بزی اگر چه بر تو ستمی است
با اهل خرد باش که اصل تن تو - گردی و نسیمی و غباری و دمی است

5. Ibid., pp. 86-87.

من هیچ ندانم که مرا آنکه سرشت - از اهل بهشت کرد یا دوزخ زشت
جامی و بتی و بربطی بر لب کشت - این هر سه مرا نقد و تو را نسیه بهشت

6. Ibid., pp. 92-93.

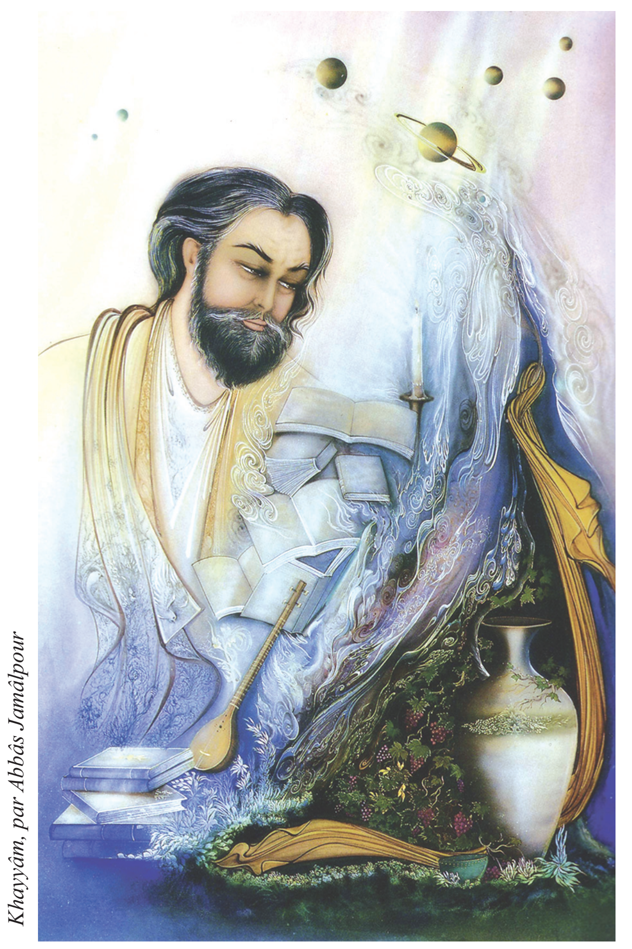
تا کی ز چراغ مسجد و دود کنشت - تا کی ز زیان دوزخ و سود بهشت
رو بر سر لوح بین که استاد قضا - اندر ازل آنچه بودنی بود نوشت

7. Ibid., pp. 24-25.

وقت سحر است خیز ای مایه ناز - نرمک نرمک باده خور و چنگ نواز
کانها که به جایند نپایند بسی - و آنها که شدند کس نمی آید باز

Les *Robâiyât* d'Omar Khayyâm révélés par l'Occident, selon Reuben Levy

Mireille Ferreira



Khayyâm, par Abbâs Jamâlpour

Reuben Levy (1891-1966), professeur de persan à l'Université de Cambridge en Angleterre, est l'auteur de deux ouvrages sur l'histoire de l'islam, *A Baghdad Chronicle* et *The sociology of islam*, considérés comme une approche originale de l'histoire du monde musulman.

Son domaine d'étude et d'enseignement a également largement couvert le champ de la littérature persane, sujet de ses nombreuses recherches historiques, études de textes et traductions. Sa traduction en anglais du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi a été rééditée récemment par Yassavoli Publications et on le trouve actuellement sans difficulté dans les librairies d'Iran.

En 1923, il écrit *An introduction to Persian literature*, traduite en français et éditée en 1973 par G.P. Maisonneuve & Larose, dans la collection Unesco, sous le titre *Introduction à la littérature persane*.

Un chapitre de cet ouvrage est consacré aux différentes formes du vers persan:

- Le *ghazal*, proche du sonnet européen dont le thème principal est l'amour, mystique ou humain, a pour maîtres Hâfez et Sa'adi, de Shiraz,
- Le *masnavi*, long poème épique proche de la chanson de geste, forme souvent employée pour l'enseignement des mystiques soufis. Le plus célèbre est le *Masnavi-ye Ma'navi*, ou «masnavi spirituel» de Roumi.
- La *qasida*, éloge chanté ou récité, allant souvent jusqu'à la flatterie démesurée, d'un maître ou d'un prince dont on attend une récompense. On retrouve cette forme dans les spécimens de persan littéraire les plus anciens et les plus nombreux.
- Le *robâ'i* ou quatrain, forme la plus connue de la poésie persane dans le monde occidental, grâce à la publication des *Robâiyât* de Omar Khayyâm, traduits en anglais par Edward Fitzgerald au XIXe siècle.

C'est la présentation par Reuben Levy de cette dernière forme du vers persan qui a été développée ci-dessous. Le texte qui suit s'inspire largement du sien mais il a été un peu réduit pour entrer dans le format d'un article de presse et, pour la même raison, n'épouse pas l'ordre de l'original.

Le quatrain dans la poésie persane

La forme du robâ'i, invention probable des Persans, consiste en quatre demi-vers dont le premier, le deuxième et le quatrième riment ensemble, alors que

le troisième reste en dehors de la rime; dans cette brève structure un thème est posé, développé et atteint son point culminant dans le dernier demi-vers, avant lequel le vers sans rime marque une pause anticipée. En général, la forme donne l'impression de quelque chose de non travaillé, de spontané et en même temps d'élégamment précis, quelque chose qui serait «improvisé» pour fêter quelque événement.

Les biographes persans pensent que cette forme a été mise en usage soit par le poète du Xe siècle Abou Shakour de Balkh soit par le soufi Abou Sa'id Abol-Khayr, qui vécut un siècle environ plus tard; cependant, comme des éléments fortement ressemblants ont été identifiés dans les *Gathas*, ou hymnes zoroastriens, il est probable que c'est au moins au début de la période sassanide qu'il faut la faire remonter.

Toujours est-il que Abou Sa'id mit son empreinte sur cette forme qu'il utilisa pour exposer un panthéisme mystique en métaphores fantasques qui devinrent caractéristiques de ses vers; voici une épigramme, à titre d'exemple:

Je dis: Tu es belle, de qui es-Tu?

Elle dit: de Moi-même – Je suis moi-même, je le déclare,

Je suis l'Amant, l'Amour, l'Aimé tout en un;

Et le Miroir, la Beauté, la Vision, tout est un.

Dans un autre quatrain, il révèle la distinction faite par le soufisme entre la Réalité et l'Altérité, et qui constitue le monde des phénomènes:

Ne me reproche pas, maître, de m'adonner au vin

D'agir en amant et de rendre un culte au vin.

Dans la sobriété, ceux qui m'entourent sont des Étrangers,

Mais dans l'ivresse, je suis un avec l'Ami.

Ici, le «vin» indique les voies de l'Ivresse Divine et «l'Ami» est la personnification de la Vérité Divine, de la Réalité Unique. Voici encore un autre quatrain qui exprime la même idée:

De Toi je n'ai jamais été séparé tant que je suis demeuré en vie;

En cela gît la preuve de mon étoile fortunée.

Si j'ai cessé d'être, je me suis perdu dans Ton Essence,

Si j'existe, c'est par Ta Lumière que je suis apparent.

> La forme du *robâ'i* donne l'impression de quelque chose de non travaillé, de spontané et en même temps d'élégamment précis, quelque chose qui serait «improvisé» pour fêter quelque événement.

Dans le suivant, le poète marque la préférence pour l'illumination intérieure du soufisme, sur les devoirs conventionnels et le rituel prescrits par l'orthodoxie:

Le combattant de la foi est toujours à la recherche du martyre,

Ignorant que le martyr de l'amour est plus noble que lui.

Au jour de la Résurrection, comment comparer les deux,

Celui tué par l'ennemi et celui consumé par l'Ami?

A l'occasion, il n'hésite pas à employer le langage équivoque des soufis, qui devint si caractéristique du *ghazal*, et qui donne un sens transcendental à ce qu'un œil profane pourrait prendre pour un quatrain érotique:

La nuit dernière j'étais étendu près de mon aimée, toute gracieuse pour moi.

De moi ne venait qu'adoration et d'elle toute bonté.
Mais avant que notre amour fût dit, la nuit avait passé.
Comment blâmer la nuit, tant était long le dire de notre amour?

Il y a peu d'hommes de lettres dans toute la galaxie des auteurs persans qui n'aient, quelle que soit leur spécialité, composé des *Robâiyât* à un moment quelconque de leur vie; ils révélaient leurs véritables sentiments mieux que leur «visage» public et c'est pourquoi ils devaient être rédigés en termes discrets ou produits de façon anonyme si l'auteur voulait éviter des ennuis sérieux de la part des autorités. Normalement le langage du soufisme était suffisamment équivoque pour fournir une échappatoire, si le besoin s'en faisait sentir.

Les *Robâiyât* d'Omar Khayyâm

Abou Sa'id était encore vivant quand naquit l'auteur des *robâiyât* le plus connu du monde occidental, Omar Khayyâm, ou Omar fils du fabricant de tentes. Né à Nishâpour, dans le Khorrâssân, il fut l'astronome de Malekshâh, un des sultans seldjoukides turcomans dont les activités belliqueuses amenèrent l'Europe à entreprendre la première croisade.

Il y a peu d'hommes de lettres dans toute la galaxie des auteurs persans qui n'aient, quelle que soit leur spécialité, composé des *Robâiyât* à un moment quelconque de leur vie; ils révélaient leurs véritables sentiments mieux que leur «visage» public et c'est pourquoi ils devaient être rédigés en termes discrets ou produits de façon anonyme si l'auteur voulait éviter des ennuis sérieux de la part des autorités. Normalement le langage du soufisme était suffisamment équivoque pour fournir une échappatoire, si le besoin s'en faisait sentir. On a dit de Khayyâm qu'il «a démêlé les enchevêtrements de la métaphysique avec le bout des doigts du *robâ'i*» ou, en d'autres termes, qu'il a touché des sujets très sensibles, révélant sa liberté de pensée, dans l'idiome voilé du soufisme.

Comme beaucoup d'Iraniens instruits, Omar Khayyâm composa des quatrains occasionnels mais les biographes qui rapportent ce que nous connaissons de détails sur sa vie ne lui attribuent aucune œuvre poétique et se bornent à faire état de son œuvre mathématique et scientifique; c'est seulement lorsqu'un certain nombre de quatrains d'Omar Khayyâm furent réunis en recueil par Edward Fitzgerald, amateur anglais de littérature persane qui vécut au XIXe siècle, que le monde occidental eut connaissance de ce talent poétique; ce fut même une sorte de révélation pour ses propres concitoyens.

Il n'y a pas de *diwân* [recueil d'œuvres] reconnu d'Omar Khayyâm et vu la grande quantité de quatrains «flottants» il serait téméraire de dire de façon catégorique lesquels sont les siens. On admet généralement qu'il vécut jusqu'en 1123 et le premier manuscrit mentionnant ses quatrains que nous ayons ne remonte qu'au XIVe siècle; ce document en cite seulement treize; dans les manuscrits postérieurs le nombre augmente à mesure que les années passent, et dépasse huit cents suivant un manuscrit relativement récent. Le fait que le persan littéraire a peu changé au cours des siècles rend encore plus difficile de désigner avec certitude l'un ou l'autre des quatrains

comme étant les siens, vu surtout que les thèmes appartiennent au même patrimoine traditionnel. L'anonymat, uni à la forme, procurait un second et peut-être un meilleur bouclier contre les attaques, mais rend encore plus difficile de déterminer de façon certaine la paternité de chaque *robâ'i* en particulier.

Reuben Levy établit qu'Edward Fitzgerald s'est fait d'Omar Khayyâm l'image d'un homme moyennement sensuel, aimant le vin et les bonnes choses de la vie, méfiant envers les interprètes professionnels de la religion et plein de doutes sur le but de la vie ici-bas et sur la réalité de l'au-delà. Dans le grand nombre de *Robâiyât* qu'il avait à sa disposition, Fitzgerald a donc choisi ceux qui convenaient à sa thèse, les complétant au besoin avec des œuvres de poètes soufis. Reuben Levy cite quelques quatrains illustrant la philosophie de vie de Fitzgerald plutôt que celle d'Omar:

Le premier exprime ses doutes au sujet du lendemain:

Dans cet univers et ne sachant Pourquoi
Ni d'Où, comme l'eau qui s'écoule qu'elle le veuille ou non;
Et hors de lui, comme le vent, dans l'Immensité,
Je ne sais vers où, soufflant qu'il le veuille ou non.

Le deuxième accuse implicitement la Destinée d'injustice:

Ô toi qui de pièges et de traquenards
As entouré la route que j'allais suivre,
Tu ne me prendras pas au piège du Mal Prédestiné
Pour m'accuser ensuite de tomber dans le péché!

D'humeur triste, il s'écrit:

Ô roue, tes tours me laissent non récompensé;
Pourquoi me donner un conseil que je ne puis suivre?
Tes faveurs vont toutes aux niais et aux vauriens.
Bien, je ne suis ni sage ni méritant.

Conscient de son insuffisance religieuse, il essaie ironiquement d'apaiser les autorités en disant:

Bien que je n'aie jamais enfilé les perles de la piété,
Ni effacé de mon visage la souillure du péché,
Cependant je ne désespère pas de Ta compassion
Car je n'ai jamais dit que Un était Deux.

> Le fait que le persan littéraire a peu changé au cours des siècles rend encore plus difficile de désigner avec certitude l'un ou l'autre des quatrains comme étant ceux de Khayyâm, vu surtout que les thèmes appartiennent au même patrimoine traditionnel.

Il laissa à ces autorités le soin de décider s'il voulait exprimer son adhésion au credo orthodoxe, «Il n'y a d'autre Dieu qu'Allah», ou s'il parlait le langage ambigu du soufisme. Comme musulman déclaré et fils de son temps, Khayyâm ne pouvait avouer ouvertement et sans risques avoir des sentiments qui l'auraient mis en conflit direct avec l'orthodoxie qui enseignait que la destinée de l'homme dans l'Au-delà était conditionnée par sa conduite ici-bas, ou, alternativement, que sa destinée était fixée dès le début des temps. Les quatrains que nous venons de citer dérivent du fonds commun voilé

d'anonymat parmi lequel les Persans avaient coutume d'exprimer leur révolte contre les formes invariables du rituel, la doctrine rigide et les sermons arides. Dans le quatrain suivant, l'auteur, peut-être Khayyâm, s'exprime hardiment.

Les cœurs remplis par Lui de la gloire de l'Amour
Qu'ils battent dans la Mosquée ou séjournent dans l'Eglise
Que le nom de leurs possesseurs soit inscrit dans le livre d'Amour,
Et ils seront libérés de l'Enfer et peu soucieux du Ciel.

Ou d'une autre façon:
Le temple païen et la Kaba musulmane sont maisons de servitude;
Le son des cloches est musique de servitude;
Ceinture, église, chapelets de prière et croix
Sont vraiment marques de servitude.

Tissée obscurément dans la toile d'un grand nombre de quatrains, Reuben Levy distingue une méditation désabusée sur l'impuissance de l'homme aux prises avec un destin capricieux et tout-puissant qui enlève tout dessein à son existence, quelle que soit la religion qu'il professe.

Le quatrain suivant, attribué à Abou Sa'id Abol-Khayr, exprime un semblable dédain pour la doctrine musulmane officielle:
Ce feu brûlant appelé Amour,
Habillé d'hérésie ou de foi, est une fièvre furieuse.
La croyance qui s'appuie sur Allah et la religion de l'Amour sont choses différentes;
Et le Prophète d'Amour n'est ni Arabe ni Gentil.

Parfois s'élève une protestation du cœur humain contre tout ce jargon mystique d'amour allégorique et le poète a le courage de donner libre cours à ses sentiments d'homme:
L'amour, qui est métaphore, manque d'éclat
Comme un feu consumé à demi, son rougeoiement est terne.
Le vrai amant est celui qui, jour et nuit, année après année,
Renonçant à ses aises, oublie nourriture et sommeil.

Tissée obscurément dans la toile d'un grand nombre de quatrains, Reuben Levy distingue une méditation désabusée sur l'impuissance de l'homme aux prises avec un destin capricieux et tout-puissant qui enlève tout dessein à son existence, quelle que soit la religion qu'il professe; on trouve un exemple de ce découragement dans le quatrain suivant:
Je ne suis pas propre à la Mosquée ni bon pour l'Église;
Dieu sait de quelle manière il a pétri mon argile.
Je suis pauvre comme un païen et veule comme une prostituée,
Sans foi, sans élan, avec le Ciel lointain.

Un critique européen a affirmé que non seulement les quatrains, mais tous les chants de la Perse, sont un chant de révolte contre le Coran, contre les pharisiens, contre la suppression de la nature et du sens commun par la loi religieuse. L'homme qui boit du vin est pour Omar Khayyâm le symbole de l'être humain émancipé; car le vin mystique est quelque chose de plus encore: c'est le symbole de l'ivresse divine. ■

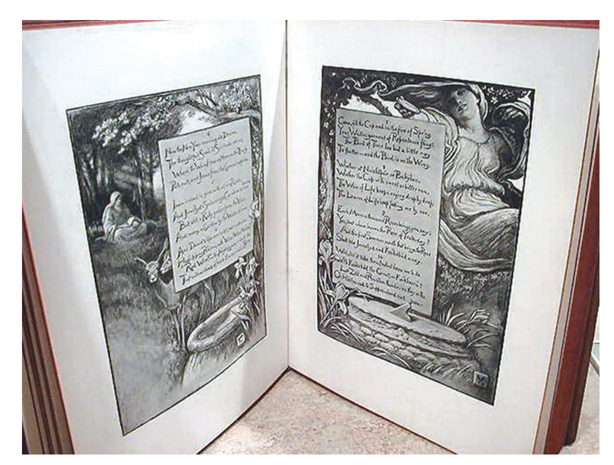
Les *Robâiyât* de Khayyâm et ses illustrations

Bahram Ahmadi

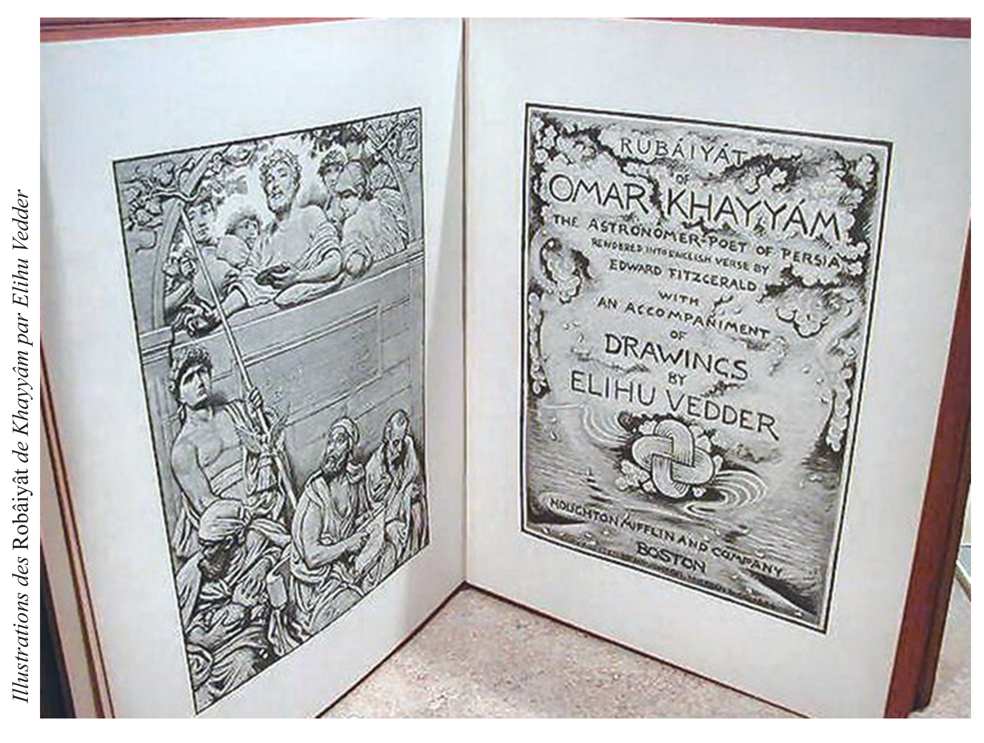
Au cours de la troisième décennie du XXe siècle, le processus d'occidentalisation des illustrations des livres iraniens suivit sa progression. Cependant, en même temps que se développaient des mouvements de peinture moderne, émergeait également un nouveau style de peinture, notamment illustrative, qui essayait de renouer avec la peinture classique persane, surtout avec l'école safavide de Rezâ Abbâssi[1], tout en mettant de côté certains traits fondamentaux de la peinture classique iranienne. Les différentes illustrations des quatrains ou *Robâiyât*[2] d'Omar Khayyâm sont un exemple de cette tendance.

Omar Khayyâm est un mathématicien, astronome et poète persan. Bien que ses recherches et travaux scientifiques aient été plus importants que ses travaux littéraires, il est surtout célèbre pour ses *Robâiyât*, connus dans le monde entier. En 1859, le poète anglais Edward Fitzgerald publia une première traduction anglaise de ses quatrains, et introduisit ainsi les *Robâiyât* en Occident. Dans le domaine de l'illustration, la première version des *Robâiyât* entièrement illustrée en Occident fut publiée à Boston en 1884 par Houghton Mifflin. Cette version était basée sur la troisième édition de Fitzgerald, et incluait des dessins spécialement commandés à l'artiste américain Elihu Vedder.[3] Ce recueil inspira de nombreux illustrateurs non-iraniens, dont Edmund Dulac et Willy Pogany au XXe siècle. A l'inverse des artistes occidentaux, les artistes iraniens ne se penchèrent que peu sur la question de l'illustration des *Robâiyât* ni durant la période dite "classique", ni durant la période contemporaine.

La période «classique», qui s'étend environ de 1360 à 1650[4], est celle de l'apparition et de la formation de la peinture classique. Durant cette période, les *Robâiyât* de Khayyâm semblent avoir fait l'objet de peu d'attention de la part des illustrateurs. Ainsi, contrairement à de nombreux manuscrits comme le *Shâhnâmeh* de Ferdowsi ou le *Khamseh* de Nezâmi qui possèdent de nombreuses miniatures, les *Robâiyât* d'Omar Khayyâm ne sont jamais ou bien que très rarement illustrés.[5] L'une des causes est peut-être qu'une grande partie des quatrains attribués à Omar Khayyâm ne sont en réalité pas de lui[6], ou peut-être parce qu'il n'était pas connu comme poète: ainsi, ses contemporains comme Nezâmi-ye Arouzi ou Abolhassan Beyhaghi n'ont pas mentionné qu'Omar Khayyâm était un poète.[7] Seulement quelques exemplaires de ses *Robâiyât* semblent avoir été écrits à l'époque[8] et sont dénués d'illustrations.[9] Leurs pages comportent au plus des marges aux motifs enluminés (*tazhib*).[10] La peinture classique persane comportait trois genres principaux dont aucun ne semble avoir été adapté pour l'illustration des *Robâiyât* de Khayyâm. Ces genres sont les suivants:



▲ *Illustrations des* Robâiyât *de Khayyâm par Elihu Vedder*



Illustrations des Robâiyât *de Khayyâm par Elihu Vedder*

- Le genre «épique», venant illustrer la poésie épique persane dès le début du XIVe siècle dans les premiers manuscrits du *Shâhnâmeh* de Ferdowsi.[11] Certains héros du *Shâhnâmeh* se transformèrent ensuite en héros d'épopées individuelles, comme le *Garshaspnâmeh* le *Bahmannâmeh* et le *Borzounâmeh*, mais aucune de ses imitations plus tardives n'eurent le retentissement ni le prestige du *Shâhnâmeh*.[12]

A l'inverse des artistes occidentaux, les artistes iraniens ne se penchèrent que peu sur la question de l'illustration des *Robâiyât* ni durant la période dite "classique", ni durant la période contemporaine.

- Le genre «lyrique», qui se base parfois sur les mêmes légendes que l'épopée, mais leur donne une dimension morale ou mystique. Ce genre n'apparaît qu'autour de 1400[13], alors que les bases de la peinture classique persane sont en train de se consolider. Ce genre permet notamment d'asseoir ses principes esthétiques. Les poèmes de Nezâmi[14], qui s'appuie sur les mêmes légendes historiques que ses prédécesseurs mais les transforment en leçons morales ou en visions mystiques, ont le plus fait l'objet d'illustrations de ce genre. Le recueil de Hâfez fut par contre relativement peu illustré.

Le genre «lyrique» inclut les histoires d'amour lyrique mais aussi la poésie lyrique ou *ghazal*. Les premiers exemples de recueils illustrés de la période classique nous étant parvenus est un manuscrit d'un prince de la dynastie des Al-Jalâyer, comprenant des illustrations marginales qui furent ajoutées, et une copie des œuvres de Khâdjeh Kermâni. Les deux datent du début du XVe siècle.[15]

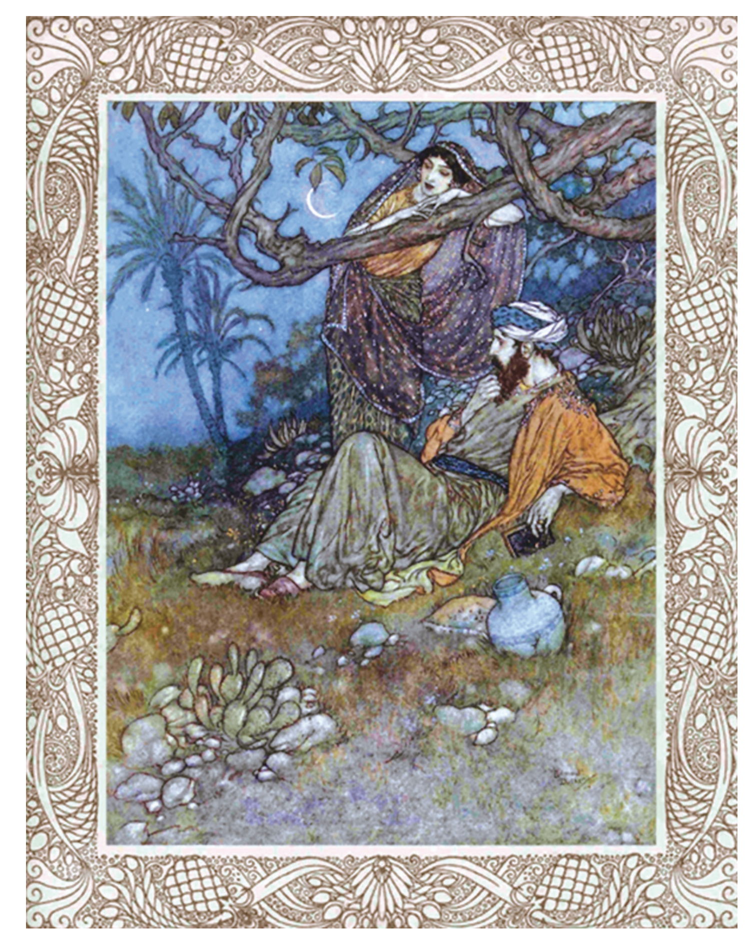
- Le genre «réaliste», qui apparaît dans la seconde moitié du XVe siècle et a influencé de nombreux manuscrits illustrés.[16] Il serait facile de multiplier

des exemples montrant que durant cette époque, des thèmes nouveaux issus de la vie courante transforment, en partie du moins, les thèmes épiques ou romantiques en épisodes vraisemblables de la vie réelle.[17] Ils comprennent notamment l'ensemble des peintures des manuscrits en rapport avec l'œuvre de Kamâl-e-Din Behzâd[18], jusqu'aux œuvres de Rezâ Abbâssi.

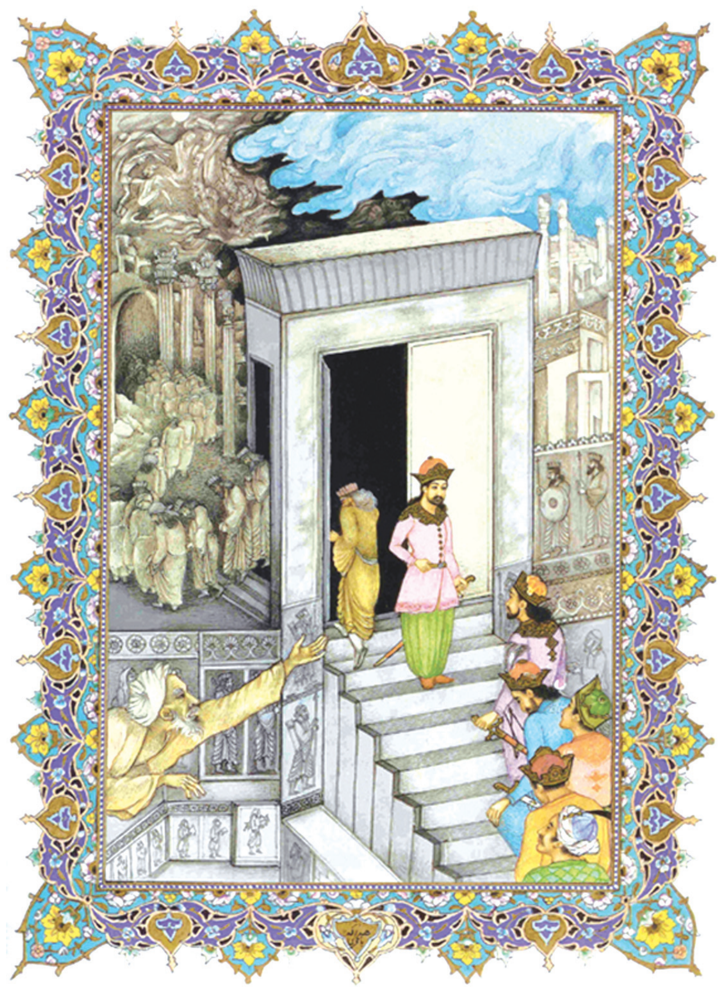
Certaines caractéristiques communes aux différents genres de la peinture classique persane sont absentes des illustrations contemporaines. Ces dernières essayaient de renouer avec la peinture classique persane, surtout avec l'école safavide de Rezâ Abbâssi[19], mais en se basant sur des conceptions erronées. Un exemple particulier est celui des illustrations des *Robâiyât* d'Omar Khayyâm.[20] L'une des premières éditions modernes illustrées des *Robâiyât* par des miniaturistes contemporains de l'Iran est la version publiée en 1934 par Sâdegh Hedâyat, dont certaines illustrations sont attribuées à Darvish.[21] Ce dernier n'avait pourtant pas un rôle important dans le mouvement de la miniature contemporaine de l'Iran.[22] L'autre exemple est l'illustration des *Robâ'iyât* faite par Hossein Behzâd (1894-1968), l'un des chefs de file de la miniature persane contemporaine.[23] Ainsi, la miniature contemporaine n'a pas vraiment servi à l'illustration des *Robâiyât* de Khayyâm, puisque les caractéristiques permanentes de la peinture classique iranienne étaient absentes de leurs œuvres.

La caractéristique la plus importante de la peinture classique iranienne est de concilier un attachement au texte avec une liberté d'interprétation. Elle encourage ainsi toute personne à s'interroger et à trouver sa propre vision de l'œuvre. Elle donne à quiconque qui observe les chefs-d'œuvre le droit de choisir son interprétation et de transformer ce qu'il découvre en un univers personnel.[24] La peinture persane classique maintient donc une certaine distance avec le contenu du texte. L'une de ses autres caractéristiques est l'importance du détail

La caractéristique la plus importante de la peinture classique iranienne est de concilier un attachement au texte avec une liberté d'interprétation. Elle donne à quiconque qui observe les chefs-d'œuvre le droit de choisir son interprétation et de transformer ce qu'il découvre en un univers personnel.



▲ *Illustrations des* Robâiyât *de Khayyâm par Edmund Dulac (D'après William H. Martin et Sandra Mason, "Illustrations of English translations of Omar Khayyâm's Rubaiyat",* Encyclopædia Iranica.*)*



▲ *Illustration des* Robâiyât *de Khayyâm par Hossein Behzâd. L'une des cinquante miniatures de l'édition multilingue illustrée d'Omar Khayyâm publiée en 1970 par Hossein-Ali Esfandiâri.*
(D'après William H. Martin et Sandra Mason, "Illustrations of English translations of Omar Khayyâm's Rubaiyat", Encyclopædia Iranica.*)*

qui pousse et oblige presque le spectateur à la regarder avec beaucoup d'attention: «*La volonté d'accumuler les détails pittoresques est donc un des traits spécifiques de la peinture persane classique.*»[25]

Oublïant certaines caractéristiques fondamentales de l'époque classique, Hossein Behzâd peignait en restant très proche du thème, sans laisser de place à la libre interprétation aux lecteurs.

Aucune de ces caractéristiques n'apparaît dans les œuvres des miniaturistes contemporains, notamment dans les illustrations des *Robâiyât* d'Omar Khayyâm. Il faut préciser que la miniature contemporaine ne naît véritablement qu'à la fin de la troisième décennie du XXème siècle, à l'époque où fut fondée l'école des artisanats antiques (*Madresse-ye sanâyeh-ye ghadimeh*) afin de développer les arts et l'artisanat traditionnels iraniens.[26] Hossein Behzâd était d'ailleurs l'un de ses professeurs. Elle est ainsi considérée comme la renaissance de la miniature.[27] D'un point de vue esthétique, l'art de la miniature n'est cependant pas comparable avec celui de la période classique.

Oubliant certaines caractéristiques fondamentales de l'époque classique, Hossein Behzâd peignait en restant très proche du thème, sans laisser de place à la libre interprétation aux lecteurs. Le plus important travail de Hossein Behzâd fut la réalisation de cinquante miniatures destinées à illustrer une édition multilingue des quatrains d'Omar Khayyâm publiée en 1970 par Hossein-Ali Esfandiâri.[28] Ces illustrations se veulent donc proches du texte, et représentent clairement les métaphores exprimées dans le quatrain: contradiction violente avec l'attitude traditionnelle du peintre persan, pour qui toute métaphore est toujours implicite. On se trouve dès lors devant une illustration «totale» au lieu d'une image suggérée, qui laisse au lecteur le loisir d'une interprétation personnelle. De façon générale, de nombreuses illustrations de cette époque donnent l'impression d'avoir été empruntées à l'Occident.[29] Ainsi, si les miniaturistes contemporains iraniens souhaitaient suivre les règles de la

peinture classique persane, les caractéristiques propres de l'époque classique sont absentes de leurs œuvres. La majorité des illustrations sont «naïves», dénuées d'originalité, et ne suggèrent pas la profondeur de la pensée d'Omar Khayyâm exprimée dans ses *Robâiyât*. Cette forme particulière d'illustration se retrouve également dans certaines illustrations contemporaines du *Divân* de Hâfez, ou du *Shâhnâmeh*. ■

---

1. Voir: Yves Porter, «Arts du livre et illustration» In: Richard, Yann, *Entre l'Iran et l'Occident. Adaptation et assimilation des idées et techniques occidentales en Iran*. Paris: MSH, 1989, pp. 157-169.
2. Le *robâ'i* (au pluriel: *Robâiyât*) signifie «quatrains» et est un genre poétique typiquement persan.
3. W. H. Martin and S. Mason, *The Art of Omar Khayyâm: Illustrating Fitzgerald's Rubâ'iyât*, London, 2007, pp. 12-13. Elihu Vedder (1836 - 1923) est un peintre symboliste américain illustrateur de livres et poète. Il est surtout connu pour ses cinquante-cinq illustrations des *Robâiyât* de Omar Khayyâm.
4. On choisit la deuxième moitié du XIVe siècle pour le début de l'époque classique d'après le document théorique de Doust Mohammad et les œuvres qui nous sont parvenues.
5. William H. Martin et Sandra Mason, "Illustrations of English translations of Omar Khayyâm's Rubaiyat", *Encyclopædia Iranica*.
6. Ibid.
7. Sâdegh Hedâyat, *Tarânehâ-ye Khayyâm*, p. 11.
8. Le plus ancien livre dans lequel Omar Khayyâm nommé en tant que poète est *Kharidat-ol-Qasr* (خریده القصر) de Emâd al-Din Kâteb-e Esfahâni. Ce livre a été écrit en 1176 près de 50 ans après la mort d'Omar Khayyâm (en arabe). Voir: Omar Khayyâm, *Robâiyât of Omar Khayyâm*, éd. Mohammad Ali Foroughi, Téhéran, 1990, p. 24.
9. La plus ancienne version illustrée connue des *Robâiyât* est datée du début du XVIe siècle, et une reproduction a été publiée par le savant indien Mowlavi Mahfouz-al-Hagh (مولوی محفوظ الحق) en 1939. D'après William H. Martin et Sandra Mason, ce manuscrit contient plusieurs miniatures, dont au moins une attribuée à Kamâl-e-Din Behzâd. Voir: Mowlavi Mahfouz-al-Haqq, *The Rubâ'iyât of 'Umar-i-Khayyâm*, Calcutta, 1939, pp. 1-17 (réédité en 1986). Pour l'opinion de William H. Martin et Sandra Mason, voir: Khayyâm, Omar ix. "Illustrations of English translations of Omar Khayyâm's Rubaiyat", *Encyclopædia Iranica*. Mais, à mon avis, cette miniature est très éloignée du style de Kamâl-e-Din Behzâd.
10. L'idée a été exprimée par William H. Martin et Sandra Mason, "Illustrations of English translations of Omar Khayyâm's Rubaiyat", *Encyclopædia Iranica*.
11. Oleg Grabar, préface de: Richard Francis, *Splendeurs persanes: manuscrits du XIIe au XVIIe siècle*, Paris, 1997, p.11-12.
12. Oleg Grabar, *La peinture persane. Une introduction*, PUF, Paris, 1999, p. 112
13. Oleg Grabar, *Splendeurs persanes:* p.11-12.
14. Oleg Grabar, *La peinture persane*, p. 118.
15. Ibid.
16. Ibid, p. 122.
17. Ibid.
18. Oleg Grabar, *Splendeurs persanes:* pp.11-12.
19. Yves Porter, *Arts du livre et illustration*, p.166.
20. Ibid.
21. W. H. Martin and S. Mason, *The Art of Omar Khayyâm*, pp. 25-27.
22. Dans les années 1940, André Sevruguin connu avec le pseudonyme de *Darvish* était un ami proche de nombreux intellectuels et artistes comme Sâdegh Hedâyat. Il a grandi avec les cultures iranienne et arménienne, et s'intéressait à la culture et la littérature iraniennes anciennes. Il a également exprimé un intérêt pour réaliser des miniatures.
23. L'autre chef de file de la miniature contemporaine est Tajvidi qui a étudié à l'école de Kamâl-ol-Molk. Tajvidi a appris la perspective et l'anatomie qu'il a utilisées dans ses miniatures.
24. Oleg Grabar, *La peinture persane*, p. 154.
25. Francis Richard, Dossier thématique: Le pittoresque dans la peinture persane des XVIe et XVIIe siècles.
26. Karimi Ali , "Miniâtur-e irâni (7)", dans *Honar o mardom*, période 1, Volume 10, mordad-e1342 sh. /1963, p. 38
27. Ibid. p. 40.
28. Abolfazl Mirbahâ, *Sharh-e ahwâl-e Ostâd Hossein Behzâd*, Tehran, 1350 sh./1971. p.135; voir également: Hossein-Ali Esfandiâri, ed., *The Robâiyât of Omar Khayyâm*, Japan, 1970.
29. Par exemple de cruches qui rient, des fantômes qui planent, des bougies à visage. Voir: Yves Porter, *Arts du livre et illustration*, p.167.

Le mathématicien prodige de Neyshâbour*

Shahâb Vahdati

Souvent connu en tant que poète pour ses fameux quatrains, Omar Khayyâm était également un éminent mathématicien. Ses efforts notamment dans la résolution des équations algébriques auraient influencé René Descartes au XVIIe siècle dans la fondation de la géométrie analytique. Il est intéressant de voir que ces deux hommes ont eu plus que les mathématiques en commun. Descartes, théologien et recteur de l'Université d'Utrecht, fut accusé d'athéisme. Khayyâm avant lui, avait également risqué la persécution pour sa liberté de pensée notamment dans le domaine religieux.

Mathématiquement, la méthode cartésienne se situe dans le prolongement de la méthode de Khayyâm. Descartes découvre que certains points d'intersection peuvent représenter des racines imaginaires et il donne ainsi une solution complète pour les réponses négatives, positives et imaginaires.

Plus que pour son important traité sur l'algèbre, Khayyâm était davantage connu en Orient comme l'astronome qui a réformé le calendrier solaire iranien. Ce ne fut qu'au XIXe siècle que ses recherches algébriques commencèrent à être étudiées et découvertes, et c'est pour cette raison que ses travaux n'ont pas eu l'impact qu'ils auraient dû avoir dans le monde scientifique. Quand ses recherches attirèrent l'attention des savants, principalement au XIXe siècle, les sciences avaient déjà atteint un niveau plus élevé, de sorte que la connaissance de l'œuvre du savant iranien revêtait seulement une importance historique. L'historien américain des sciences George Sarton écrivit pourtant à son propos: *«Khayyâm est le premier à s'être intéressé aux équations linéaires, carrées et cubiques. Il a présenté une catégorisation admirable des équations dont il a cherché les formes géométriques. Son traité d'algèbre introduit une pensée bien ordonnée. Ce traité est l'un des plus remarquables du Moyen-âge.»*

En réalité, Khayyâm a effectivement contribué aux sciences, en particulier en réalisant une suite de découvertes dans le domaine des mathématiques, de l'astronomie et de la physique. Pour la première fois de l'histoire des mathématiques, il a donné une classification complète de tous les types d'équations, y compris des équations linéaires, carrées et cubiques. En élaborant une théorie systématique afin de trouver la solution des équations cubiques, il a fondé la théorie de la solution des équations algébriques.

Khayyâm a également travaillé sur la théorie mathématique de la musique en décrivant, en autres, la méthode d'extraction des degrés des entiers relatifs. Certains de ses travaux sont absolument remarquables pour leur époque. Sa définition de la physique est encore aujourd'hui un sujet d'actualité et de recherches, et une question importante de la science contemporaine. A titre d'exemple, Khayyâm avait notamment évoqué l'idée de l'existence de ce qu'on connaît aujourd'hui sous le nom de «masse noire».

On utilise actuellement dans la plus grande partie du monde le calendrier grégorien, avec une erreur de vingt-six secondes dans le temps séculaire. Omar Khayyâm a conçu le sien avec une erreur de seulement douze secondes. Ce fut également lui qui annonça l'impossibilité de résoudre les équations cubiques en usant de règle et de compas, et résolut lui-même ces équations en ayant plutôt recours aux dessins géométriques basés sur les coniques.

Il a su trouver une solution générale aux équations carrées en utilisant les deux méthodes différentes d'une solution géométrique et arithmétique en même

temps mais concernant les équations cubiques, il utilisa seulement les formes géométriques où il a étudié la possibilité d'existence de deux réponses à la fois. Le problème essentiel consistait dans le fait qu'à l'époque, on ne connaissait pas encore les réponses négatives et Khayyâm, par conséquence, n'y prêta aucune attention. De même, il évitait la possibilité d'obtenir trois réponses pour une équation cubique. Il réussit pourtant, quatre siècles avant Descartes, à achever l'une des plus grandes découvertes de la science en définissant le nombre comme une quantité continue, pour présenter le premier l'entier naturel et faire une démonstration selon laquelle toute quantité mathématique peut se diviser une infinité de fois. Il a également initié une conception bien ancrée en géométrie tout en recherchant un moyen pour démontrer l'axiome des parallèles ou le cinquième postulat d'Euclide.

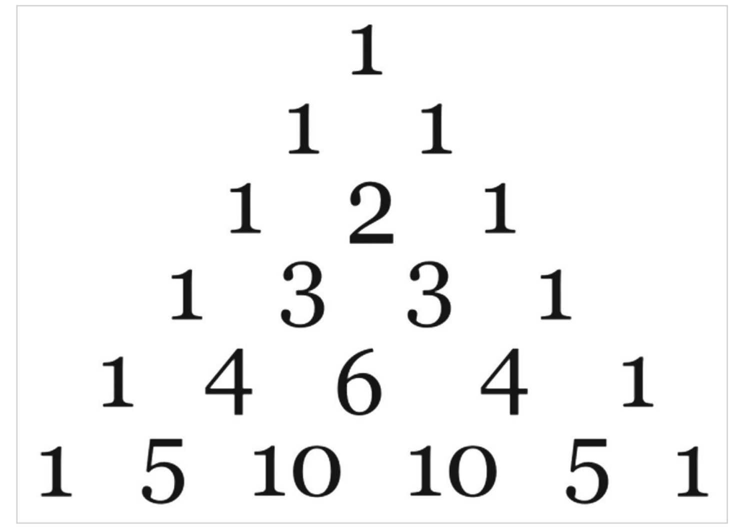
Le triangle de Pascal

Omar Khayyâm trouva il y a environ neuf siècles une solution géométrique à l'équation cubique en accédant à un ensemble de nombres représentant les coefficients binomiaux dans un triangle, découverte attribuée à Pascal dans la tradition européenne. Pourtant, certains mathématiciens iraniens comme Al-Karaji (953-1029) ont même découvert cet ensemble bien avant Khayyâm, et en ont indiqué l'existence. Omar Khayyâm utilisa cet ensemble pour calculer le carré de la somme de deux nombres. Il trouva une démonstration pour la formule du binôme qu'il exprime dans son traité d'algèbre: «*J'ai composé un livre afin d'expliquer la justesse des règles, nécessaires pour obtenir la réponse des équations cubiques et pour extraire le côté du carré, du cube, etc. Ces règles sont des nouveautés dans la science. Ces démonstrations sont arithmétiques.*»

Il faut mentionner que les solutions mathématiques s'appuyaient jusqu'au XVIe siècle sur des méthodes géométriques et les mathématiciens, bien loin d'avoir accès aux symboles qui définissent une langue propice aux polémiques scientifiques, facilitant

Omar Khayyâm trouva il y a environ neuf siècles une solution géométrique à l'équation cubique en accédant à un ensemble de nombres représentant les coefficients binomiaux dans un triangle, découverte attribuée à Pascal dans la tradition européenne.

infiniment cette démarche, démontraient plutôt par un langage descriptif ordinaire. Ils résolvaient les problèmes avec des méthodes géométriques. La méthode descriptive peut être comprise de ce court fragment du traité d'algèbre de Khayyâm: «*Maintenant, on présente des principes à l'aide desquels on peut trouver le*



▲ *Omar Khayyâm trouva il y a environ neuf siècles une solution géométrique à l'équation cubique en accédant à un ensemble de nombres représentant les coefficients binomiaux dans un triangle.*

nombre des monômes pour ceux dans d'autres formules du multinôme, quand un nombre se divise en deux. Comme base du travail, si tu veux ceci, mets l'«unité» sous l'«unité». Ensuite, transmets l' "unité" à la colonne suivante, ajoute l'«unité» qui se trouve sous la première «unité», Ce sera «deux». Mets ce «deux» sous l' "unité» et mets une «unité» sous le «deux». Ce sera: «unité, deux, unité». Cela te montre que le carré d'une somme de deux nombres est ainsi. Il faut multiplier chaque nombre en soi, car tu as aux deux côtés, l'«unité» et l'«unité»; et tu dois multiplier deux fois un nombre à un autre, car tu as un «deux» au centre. Ainsi, tu achèveras le carré de ce nombre. Ensuite, transmets à nouveau le nombre à la colonne suivante, ajoute l'«unité» au «deux», tu achèveras «trois», écris ça sous l'«unité». Ajoute le «deux» à l'«unité», tu achèveras le «trois». Ecris cela sous le «trois». Tu auras à la deuxième colonne: «unité, trois, trois, unité». Ainsi tu pourras obtenir le cube de tout nombre, quand il a la forme de la somme de deux nombres».

En ce qui concerne l'algèbre, l'œuvre de Khayyâm dans la création du théorème géométrique des équations cubiques est le travail le plus réussi accompli par un savant iranien.

Dans son livre intitulé *Discours sur les types des quarts* sur la théorie de la musique, Khayyâm a procédé à une analyse mathématique de la musique, du problème de la division du quart d'une gamme à trois intervalles dans un système régulier.

Selon les renseignements disponibles à propos d'un traité perdu de Khayyâm dont le titre révèle quasiment le contenu *La justesse des méthodes indiennes pour le calcul du cube et du carré*, il est à dire qu'il a généralisé les méthodes indiennes pour calculer le carré et le cube d'un nombre donné. Khayyâm connaissait alors ce que l'on appelle la règle de Newton mais selon les documents historiques, les lois concernant les coefficients binômes et le triangle arithmétique – triangle de Pascal – remonterait à Karadji. Il a également résolu l'équation x3 + 200x = 20x2 + 2000 en donnant une racine positive avec l'intersection d'une hyperbole rectangulaire et un cercle. La solution numérique est trouvée approximativement par l'interpolation dans les tables trigonométriques. Il semblerait également qu'il ait conçu une théorie générale des équations cubiques dont la solution n'a pas besoin des sections coniques avec la méthode de la règle et du compas, une démarche qui sera prouvée en Europe 750 ans plus tard.

En ce qui concerne l'algèbre[1], l'œuvre de Khayyâm dans la création du théorème géométrique des équations cubiques est le travail le plus réussi accompli par un savant iranien. Ces équations ont absorbé les mathématiciens du IXe au XVIe siècle. Les mathématiciens italiens Cardan et Tartaglia trouvèrent finalement une solution au XVIe siècle. D'autre part, Khayyâm a contribué de manière significative à la découverte de la racine positive par un argument géométrique, mais c'est seulement au XVIIe siècle que Descartes établit une relation entre la géométrie et l'algèbre. Khayyâm fut ainsi le premier à démontrer qu'une équation cubique peut avoir plus d'une seule réponse ou n'en avoir aucune.

La formule du binôme

Six cents ans avant le savant anglais

Isaac Newton dont la formule porte le nom, Khayyâm est le premier a avoir présenté la formule du binôme pour les paramètres naturels dans son théorème des coefficients binominaux. Cette formule, que Newton a peut être extrait des travaux de Khayyâm, reproduite dans un langage scientifique moderne, décorée de signes et de symboles mathématiques, est ceci:

$$(1+x)^{\mu} = \sum_{k=0}^{\infty} \binom{\mu}{k} x^k, \quad |x| < 1$$

De 1074 à sa mort, Khayyâm supervisa la construction d'un grand observatoire astronomique à Ispahan, où il travailla ensuite et contribua à la réforme du calendrier solaire. En ce domaine, il fut celui qui donna la mesure de la durée de l'année de 365,24219858156 jours.

Liste des traités mathématiques d'Omar Khayyâm:

- *Moshkilât al-Hisâb* (Les difficultés de l'arithmétique)
- Traité algébrique sans nom.
- *Risâla fi al-Barâhin al-Masâ'il al-Jabr wa al-Moqâbila* (Traité sur les preuves des problèmes en algèbre)
- *Sharh Moshkilât min Mosâdirât Kitâb Oqlidos* (Explication sur les difficultés des définitions du livre d'Euclide)
- *Jawâmi' al-Hisâb* (Encyclopédie de l'arithmétique).
- *Al-Qawl 'alâ Ajnâs al-lati bil-Arba'a* (Discours sur les types des quarts)

مقالة
في الجبر والمقابلة
للحكيم الاوحد
ابى الفتح عمر بن ابراهيم
الخيامى

Première page d'un manuscrit du Traité sur les preuves des problèmes en algèbre

Les travaux mathématiques de Khayyâm ont suivi trois directions: l'algèbre, la théorie des parallèles, la théorie des relations entre les entités arithmétiques ou les premières initiations avec la théorie des nombres. Dans tous ces domaines, Khayyâm eut des prédécesseurs et des successeurs importants, notamment dans les pays musulmans. Comme Aristote et Euclide, il avait commencé par l'apprentissage des œuvres classiques. ■

Références bibliographiques:

- Shahriâri, Parviz, *Târikh-e Riyâzidânân-e Mosâlmân* (Histoire des matématiciens musulmans).

-Mohâseb, Gholam Hossein, *Resâleh-ye Khayyâm dar bâb-e elal dar* jabr (Traité de khayyâm sur les causes en algèbre, Enteshârât-e Malek, Téhéran, 1999.

-Arâni, Taghi, *Resâleh-ye Khayyâm dar bâb-e Moshkelât-e Oqlidos* (Traité de Khayyâm sur les difficultés d'Euclide), Téhéran, Enteshârât-e Jâvid, 1933.

-Alishâhi, Ali, *Sargozasht-e Riyâzidânân-e Irân va Jahân, Kholâseh yek Sokhanrâni dar Estânbul* (Biographie des mathématiciens de l'Iran et du monde, extrait d'un discours à Istanbul), Revue Hebdomadaire Pouyâ, printemps 2003.

* Ville de l'est de l'Iran

1. Le dictionnaire Larousse définit l'algèbre comme la science du calcul des grandeurs représentées par des lettres. En langue arabe – que les savants persans utilisaient au Moyen-âge comme le latin en Europe pour des fins scientifiques – ce mot désigne «la réunion des parties cassées".

«Les» lectures de Khayyâm en France

Sarah Mirdâmâdi

Les célèbres *Robâiyât* de Khayyâm ont fait l'objet d'un très grand nombre de traductions en différentes langues occidentales. Si la première et la plus fameuse fut la traduction anglaise de Fitzgerald, à partir de la seconde moitié du XIXe siècle, plusieurs traductions françaises des *Quatrains* ne tardèrent pas à être publiées. Les fameux poèmes suscitèrent de nombreux débats concernant la personnalité de leur auteur: Khayyâm était-il un hédoniste ou même un ivrogne aux penchants nihilistes avide de profiter des jouissances de l'instant présent? Ou était-il plutôt un grand mystique ayant exprimé les mystères de l'existence au travers d'un langage très chargé symboliquement, mais n'en révélant pas moins une intense profondeur spirituelle? Entre ces deux visions du personnage, des dizaines d'autres «Khayyâm» ont été évoqués et parfois argumentés au cours d'âpres échanges par articles interposés. Si l'ensemble de ces controverses ne nous apporte peut être pas beaucoup d'éclairage sur qui fut réellement Khayyâm, elle a néanmoins l'intérêt de nous révéler certains aspects de la mentalité et de la vision du monde de plusieurs grands écrivains du XIXe et du XXe siècles.

Le début d'une controverse

La première traduction anglaise des *Robâiyât* de Khayyâm, réalisée en 1859 par Fitzgerald, passa au départ presque inaperçue. Ce dernier y présentait Khayyâm comme un penseur et philosophe profond, mais n'en étant pas moins habité par de profondes souffrances métaphysiques qu'il ne pouvait consoler qu'en se réfugiant dans des plaisirs terrestres comme les femmes ou le vin. Selon Fitzgeral, loin d'être métaphorique, le langage de Khayyâm décrit donc ses souffrances et ses quelques refuges dans ce monde. Une première traduction française réalisée par Nicolas – de bien moins bonne qualité que celle de Fitzgerald – fut publiée quelques années après en 1867. Nicolas avait été consul plusieurs années dans la ville iranienne de Rasht et y avait appris le persan. Il avait également fréquenté plusieurs dervishes qui l'avaient orienté vers une interprétation gnostique des quatrains: loin de faire référence au vulgaire jus de raisin, le vin ou les femmes évoqués par Khayyâm ne pouvaient être compris que dans le cadre d'un riche symbolisme exprimant la quête mystique d'un Khayyâm en constante recherche d'élévation et de spiritualité. Va ici commencer une controverse entre les deux traducteurs et qui oppose une lecture littéralise et «terrestre» des quatrains à une lecture plus symbolique et spirituelle. Fitzgerald ne tarde donc pas à répondre à Nicolas que son interprétation du personnage est fausse: le vin ne fait aucunement référence à la divinité, et le pauvre Monsieur Nicolas n'est que la victime de «l'endoctrinement des soufis» qu'il a fréquentés en Iran.[1] De nombreux intellectuels suivirent avec passion le débat, dont la presse se fit également l'écho. La controverse favorisa néanmoins une première réédition de la traduction de Fitzgerald et aida grandement à sa diffusion. La controverse entre Fitzgerald et Nicolas fut à l'origine de l'émergence de deux visions totalement différentes de Khayyâm en Angleterre et en France: Khayyâm demeura un hédoniste fataliste chez les Anglais, tandis que la conception d'un Khayyâm aux aspirations mystiques ou du moins plus ambigües s'enracina dans l'Hexagone.

La projection de désirs et espérances multiples

Après la controverse entre Fitzgerald et Nicolas, Renan fut l'un des premiers à reprendre la plume sur le sujet: prenant davantage position pour la lecture littéraliste de Fitzgerald, il défendit la vision d'un Khayyâm dépravé et dissimulateur: «*Mystique en*

apparence, débauché en réalité, hypocrite consommé, il mêlait le blasphème à l'hymne, le rire à l'incrédulité.»[2] Renan étudia également la personnalité de Khayyâm à travers la notion de «race» très en vogue à l'époque, pour faire de ce dernier l'archétype d'une endurance et d'un art de la dissimulation (*taqiyya*) qu'il qualifia de propre aux Aryens. Selon lui, c'est cette disposition qui a permis au cours de l'histoire aux Iraniens de conserver leur riche culture face à de nombreux envahisseurs. L'hypocrisie n'est donc pas ici blâmable, elle est au contraire le reflet d'une intelligence et d'une force de caractère.

Force est de constater que la plupart du temps, Khayyâm semble être un personnage où chacun projette ses propres espérances et craintes, et où se reflète les a priori ou les besoins de chaque auteur. Ainsi, Fitzgerald était lui-même un poète semble-t-il quelque peu désabusé et n'ayant pas réussi à trouver un sens réel à son existence. Il fait donc de Khayyâm son compagnon imaginaire, qui l'aide à sortir de son impasse en lui suggérant de jouir de l'instant présent et non de se noyer dans des tourments métaphysiques. La tendance mystique de Nicolas projetait au contraire sur le poète toutes ses aspirations à trouver un sens au monde au-delà du silence de la matière.

La controverse entre Fitzgerald et Nicolas fut à l'origine de l'émergence de deux visions totalement différentes de Khayyâm en Angleterre et en France: Khayyâm demeura un hédoniste fataliste chez les Anglais, tandis que la conception d'un Khayyâm aux aspirations mystiques ou du moins plus ambigües s'enracina dans l'Hexagone.

Théophile Gautier s'est également intéressé à plusieurs auteurs persans dont Khayyâm, qu'il découvrit de façon fortuite non pas chez un libraire, mais lors d'une promenade en canot sur la Seine en compagnie de sa fille Judith: ils y firent alors la rencontre d'un prénommé Mohsen Khân, en train de déclamer à voix haute un quatrain de Khayyâm, et qui s'avèrera être un diplomate iranien en mission à Paris à l'époque. Des liens d'amitiés se tissèrent entre le diplomate



Théophile Gautier



Ernest Renan


Judith Gautier, env. 1880

et Judith, qui permirent à cette dernière d'apprendre de nombreux quatrains qu'elle récitait ensuite à son père.[3] Mohsen Khân proposa ensuite à Judith de se marier avec lui et de le suivre en Perse, ce dont son père la dissuada. Cette rencontre permit ainsi à Théophile Gautier d'avoir un contact «vivant» avec les quatrains de Khayyâm, qui l'amena également à se poser la question de la personnalité de leur auteur: un libertin, tel que semble l'entendre Mohsen Khân, ou un mystique, comme l'affirme Nicolas? Dans un article publié dans le *Moniteur Universel*, Gautier va livrer sa propre vision du personnage: ni mystique ni débauché, Gautier fait de lui une sorte de poète qui appréciait fort le vin de Neyshâbour sans être non plus insensible aux plaisirs immatériels. Loin d'être contradictoire, le vin joue au contraire le rôle de «pont» entre ces deux aspirations, l'ivresse matérielle permettant soi d'atteindre une certaine extase mystique, soi d'oublier le tourment des angoisses de ce monde. Gautier adopte donc une position médiane: «*Khayyâm cherchait dans le vin cette ivresse extatique qui sépare les choses de la terre et enlève l'âme au sentiment de la réalité… Certes, de toutes les manières d'anéantir le corps pour exalter l'esprit, le vin est encore la plus douce, la plus naturelle, et, pour ainsi dire, la plus raisonnable.*»[4] Plus loin, Gautier penche néanmoins davantage pour un Khayyâm fataliste, qui cherche à noyer sa détresse nihiliste dans la douceur du vin: «*Quel profond sentiment du néant des hommes et des choses, et comme Horace, avec son carpe diem de bourgeois antique et son épicurisme goguenard est loin de cette annihilation mystique qui recherche dans l'ivresse l'oubli de tout et l'anéantissement de sa personnalité! Kèyam ne s'exagère pas son importance, et jamais le peu qu'est l'homme dans l'infini de l'espace et du temps n'a été exprimé d'une façon plus vivre.*»[5] Lorsqu'il rencontra Khayyâm, Gautier avait cependant rédigé la majorité de ses grandes œuvres; l'influence de l'auteur des *Robâiyât* est donc peu présente dans ses écrits. Cette figure de poète aux élans tantôt mystiques tantôt nostalgiques fut reprise par certaines figures littéraires françaises. Ce fut notamment le cas du dramaturge Maurice Bouchor, qui publia en 1892 une pièce intitulée *Le songe de Khéyam* et y repris dans ses grandes lignes l'interprétation de Gautier. Quelques années plus tard, Jean Lahor écrivit un ouvrage mettant en scène Khayyâm intitulé *Illusion*: le poète iranien se fait l'écho des pensées de l'auteur concernant l'omniprésence de la mort et son

> La plupart du temps, Khayyâm semble être un personnage où chacun projette ses propres espérances et craintes, et où se reflète les a priori ou les besoins de chaque auteur.

inquiétude face à la fragilité de l'existence. Il évoque également la problématique de l'existence du mal: selon lui, les Aryens ont cherché la réponse à cette question dans plusieurs écoles de pensées: d'abord le panthéisme, puis le pessimisme et le nihilisme. Ils glissèrent vers le stoïcisme et fondèrent finalement l'humanisme, que Lahor décrit comme étant la religion par excellence. Dans cette esquisse de l'évolution de la pensée perse, il situe Khayyâm dans la fin de la première partie, comme recherchant un remède ultime aux souffrances du monde dans la jouissance et l'ivresse de chaque instant, pour échapper à l'idée et à la fatalité de la mort. Dans son ouvrage parsemé de vers, il reprend des images clés de l'œuvre de Khayyâm en évoquant constamment de beaux corps devenus terre, et de dialogues entre les morts et les vivants qui seront bientôt appelés à les rejoindre:

Cette poussière, cette ordure
Ces os épars étaient jadis
La forme lumineuse et pure
D'une femme aux blancheurs de lys,
Jetant des rayons de tendresse [...]

Ce que vous êtes, nous l'étions;
Vous serez ce que nous sommes.
Voici les sages près des fous;
Plus de brunes ici, ni de blondes.

Vous qui passez, regardez-nous,
C'est le dénouement de ce monde.[6]

Khayyâm fut également l'objet d'attention d'André Gide, qui avait lu avec attention la traduction de Fitzgerald. Certains passages de son ouvrage *Les nourritures terrestres* ne sont ainsi pas sans rappeler certains thèmes des fameux quatrains. Comme les autres, Gide construisit «son» Khayyâm, dans lequel ses idées pouvaient trouver l'écho qu'il recherchait. Au début du XXe siècle, Khayyâm était connu par la majorité des écrivains et intellectuels français. En Angleterre, la traduction de Fitzgerald avait alors conquis de nombreux foyers.

Dès la fin du XIXe siècle, tout un ensemble de clubs réservés aux admirateurs de Khayyâm furent fondés dans plusieurs pays d'Europe: il s'agissait pour certains de simples groupes de lecture et de partage d'une passion commune, tandis que pour d'autres, il s'agissait d'appliquer dans sa vie quotidienne la pensée – ou plutôt ce que l'on en comprenait – d'Omar Khayyâm.

Dès la fin du XIXe siècle, tout un ensemble de clubs réservés aux admirateurs de Khayyâm furent fondés dans plusieurs pays d'Europe: il s'agissait pour certains de simples groupes de lecture et de partage d'une passion commune, tandis que pour d'autres, il s'agissait d'appliquer dans sa vie quotidienne la pensée – ou plutôt ce que l'on en comprenait – d'Omar Khayyâm.



Jean Lahor

L'un des premiers du genre fut fondé en 1892 en Angleterre: il mêlait l'hédonisme à la vénération de Khayyâm et de Fitzgerald, mort près d'une décennie plus tôt. Sa traduction étant parue en 1859, il fut décidé que le nombre des membres du club n'excèderait pas 59 personnes. En 1900, un club du même genre fut fondé aux Etats-Unis. Il semble cependant que la France ne connût pas un tel phénomène: Khayyâm continuait de captiver plutôt l'attention d'écrivains et d'artistes isolés. Parallèlement à ces influences littéraires, de nouvelles traductions et recherches dont certaines étaient basées sur des sources persanes furent engagées. L'un de ces nouveaux traducteurs de Khayyâm fut Charles Grolleau, qui publia une nouvelle traduction des quatrains en 1902. Il fut bientôt suivi de Fernand Henry, qui proposa à son tour sa traduction des poèmes de Khayyâm.

La question de l'authenticité des quatrains

Parallèlement à ces nouvelles traductions, une controverse concernant l'originalité de la pensée de Khayyâm éclata aux Etats-Unis à la même époque: tout commença lorsqu'un membre du club des omaristes américains prénommé Amin al-Rayhâni traduisit le recueil d'un poète syrien aveugle appelée Abou al-Alâ al-Ma'arri ayant vécu près d'un siècle avant Khayyâm, et dont les idées ressemblaient à s'y méprendre à celles exprimées dans les *Robâiyât*. De nombreuses discussions furent alors engagées sur l'authenticité de la pensée de Khayyâm: Al-Ma'arri avait-il influencé ce dernier? Au même moment, une autre controverse concernant l'authenticité de la majorité des quatrains de Khayyâm fut lancée par des chercheurs comme l'iranologue Arthur Christensen, qui affirma que seulement une douzaine de quatrains pouvaient être attribués avec certitude à Khayyâm. Face à ce double affront, un ouvrage de Georges Salmon intitulé *Un précurseur d'Omar Khayyam ou le poète aveugle* dans lequel il compare les œuvres des deux poètes et en conclut que tout séparait en réalité ces deux auteurs: le contenu de leur œuvre, la distance géographique, et les dates. Toute influence était donc impossible.

La «projection» des inquiétudes sociales ou personnelles de différents écrivains français n'en continua pas moins par la suite: ainsi, en 1905, le poète et essayiste anarchiste Laurent Tailhade publia *Omar Khayyam ou les poisons de l'intelligence* où il louait les idées libertaires de Khayyâm tout en lui reprochant d'avoir abusé de ce qu'il appelait les «poisons de l'intelligence», c'est-à-dire le vin et tout ce qui altère la raison de l'individu – choses dont l'auteur avait semble-t-il lui-même abusé dans sa jeunesse. Le monologue permet donc de passer à une sorte de dialogue fictif mettant en scène Khayyâm comme le reflet de ses propres erreurs.



Arthur Christensen

Durant la première décennie du XXe siècle, d'autres poètes tels que Jean-Marc Bernard ou Georges Salmon s'inspirèrent également de Khayyâm dans leurs œuvres.

Après la Première Guerre mondiale, le mouvement conjoint de traductions et d'influences se poursuivit. En 1920, Claude Anet, journaliste qui avait passé plusieurs années en Iran, publia une traduction des *Robâiyât* et fut suivi par une nouvelle traduction de Franz Toussaint agrémentée de nombreuses gravures. Pour la première fois, ce travail était le fruit d'une collaboration d'un Français avec un Iranien, Ali Nowrouz. Cet ouvrage illustré connut un grand succès et contribua à une diffusion encore plus importante de l'œuvre de Khayyâm.

Durant cette période, la question de l'authenticité des quatrains fut de nouveau discutée et reprise par le même Arthur Christensen, qui revit ses critères et affirma que près de 125 quatrains pouvaient être attribués avec certitude à Omar Khayyâm. La controverse resta cependant ouverte jusqu'à la découverte d'un manuscrit datant de 1259 par Arthur Arberry en Angleterre qui contenait 172 quatrains, qui n'étaient selon l'auteur du manuscrit qu'une «sélection». D'autres découvertes de manuscrits à Téhéran et aux Etats-Unis suivirent et permirent d'invalider les thèses selon lesquelles les quatrains originaux de Khayyâm ne se limiteraient qu'à une dizaine.

L'influence sur les écrivains resta constante, notamment chez des écrivains comme Marguerite Yourcenar. En 1943, l'écrivain Alexandre Arnoux publia une œuvre où l'influence de Khayyâm est omniprésente intitulée *CVII quatrains*. Cette œuvre était parsemée de vers où étaient abordés les grands thèmes khayyâmiens de la mort, de la place de l'homme dans l'univers, et de la fragilité de l'existence. Il faisait ainsi de Khayyâm une sorte de philosophe naturaliste, loin du mystique présenté un siècle plus tôt pas Nicolas. Quelques années après, le poète belge Jean Kobs publia les *Roses de la nuit*, dont les poèmes reprenaient également les mêmes grandes thématiques des quatrains, et faisaient dialoguer morts et vivants. D'autres traductions furent réalisées, dont celles de Maurice Chapelain en 1969, qui reste considérée comme l'une des plus belles. Suivirent ensuite les traductions plus récentes, telles que celles de Gilbert Lazard ou encore de Vincent-Mansour Monteil.

Depuis la seconde moitié du XIXe siècle, les *Robâiyât* de Khayyâm ont donc fait l'objet de l'attention de nombreux auteurs, poètes et dramaturges français. Si certains se sont juste contentés de les traduire, de nombreux auteurs se sont emparés du style et de certains motifs des quatrains pour y refléter leur propre pensée, engager un dialogue avec eux-mêmes et leur conception du monde, ou encore exprimer leurs inquiétudes existentielles et dénoncer certains maux de leur temps. ■

---

1. Fitzgerald, Edward, *Works*, p. 13. Op cit: Hadidi, Javâd, *De Sa'di à Aragon, l'accueil fait en France à la littérature persane (1600-1982)*, Al-Hodâ, Téhéran, 1999.
2. *Journal Asiatique*, juillet-août 1868, pp. 56-57. Op cit: Hadidi, Javâd, *De Sa'di à Aragon, l'accueil fait en France à la littérature persane (1600-1982)*, Al-Hodâ, Téhéran, 1999.
3.Judith Gautier évoque cette rencontre dans son ouvrage intitulé *Le second rang du collier*.
4. Gautier, Théophile, *L'Orient*, II, 82. Op cit: Hadidi, Javâd, *De Sa'di à Aragon, l'accueil fait en France à la littérature persane (1600-1982)*, Al-Hodâ, Téhéran, 1999.
5. Ibid.
6. Lahor, Jean, *Illusion*, p. 27. Op cit: Hadidi, Javâd, *De Sa'di à Aragon, l'accueil fait en France à la littérature persane (1600-1982)*, Al-Hodâ, Téhéran, 1999.

Bibliographie:

-Hadidi, Javâd, *De Sa'di à Aragon, l'accueil fait en France à la littérature persane (1600-1982)*, Al-Hodâ, Téhéran, 1999.
-Fitzgerald, Edward, *Rubaiyat of Omar Khayyam*, edited by Daniel Karlin, Oxford University Press, 2009.

La figure d'Omar Khayyâm, un miroir inversé en Occident

L'approche critique de Seyyed Hossein Nasr sur la pensée de Khayyâm vue d'ailleurs

Farzâneh Pourmazâheri

L'une des figures éminentes de l'intellectualisme persan est sans doute Omar Khayyâm Neyshâbouri, philosophe, poète et scientifique des Xe et XIe siècles. Grâce à ses réflexions de caractère existentialiste et théologique à la fois, aussi bien qu'à ses études minutieuses dans le domaine des mathématiques, de l'astronomie, de la physique et de la mécanique, sa renommée a de loin dépassé les frontières de l'Iran. Ce sont cependant ses quatrains ou *Robâiyât* aux tonalités mystiques qui ont contribué à l'universalité de Khayyâm en tant qu'homme de lettres classiques oriental. La question de la signification de son œuvre poétique a néanmoins suscité plusieurs polémiques que nous allons ici aborder.

La poétique de Khayyâm construit sa propre parole à partir d'un langage chargé d'images évoquant le plaisir et la joie, notamment avec le motif du vin, métaphore rouge, rouge comme une pomme fraîche et comme le sang. Il y évoque également le caractère fugace de la vie et l'omniprésence de la mort et y exprime une certaine volonté de se rattacher à la source de l'Amour et de la Lumière. Il y prône un certain détachement face au passé et à l'avenir, et appelle à profiter de l'instant présent. Mais il faut essayer de percevoir le message que le poète s'efforce de transmettre au moyen de mots tels que l'ébriété, la bien-aimée, la coupe et le vin, l'allégresse et la jouissance, etc. ainsi, quelle est la frontière entre l'essence de l'idée et son apparence, c'est-à-dire les mots? Malheureusement, Omar Khayyâm a parfois été mal interprété en Occident. La traduction des *Robâiyât* par Edward Fitzgerald au XIXe siècle inaugure la présence du poète persan en Occident.[1] Cependant, aucune traduction n'est totalement neutre, et Fitzgerald a parfois introduit de nouveaux mots dans certains quatrains.[2] Certains ont associé Khayyâm à l'hédonisme et à l'épicurisme, thèse qui suscita à son tour une antithèse sur laquelle se pencheront de nombreux chercheurs et spécialistes de l'iranologie et de la philosophie islamique. L'un de ses spécialistes est Seyyed Hossein Nasr.[3]

Selon lui, on ne doit pas chercher à savoir qui était Khayyâm en se basant uniquement sur sa poésie, mais également prendre en compte ses œuvres philosophiques et même mathématiques. C'est en prenant en compte l'ensemble de ses travaux que Nasr offre une nouvelle explication de la dimension spirituelle des *Quatrains*.

Seyyed Hossein Nasr fait partie du courant traditionaliste et est fidèle à la pensée de René Guenon. Sur cette base, il critique la manière avec laquelle l'Occident a cherché à connaître Khayyâm, en projetant souvent sur lui ses propres préjugés. Selon lui, Khayyâm n'est ni un hédoniste, ni une sorte de nihiliste indifférent au monde. Il invite néanmoins constamment son lecteur à profiter des plaisirs de la vie lorsqu'il se trouve face à un problème compliqué ou insoluble: dans une telle situation, l'ivresse et se délivrer de la temporalité permet de calmer l'inquiétude inhérente à l'homme. Selon Nasr, l'ivresse est avant tout cela: l'affranchissement du corps et de la pensée du temps aussi bien que des caprices de l'histoire. Ceux qui réduisent Khayyâm à un ivrogne désespéré

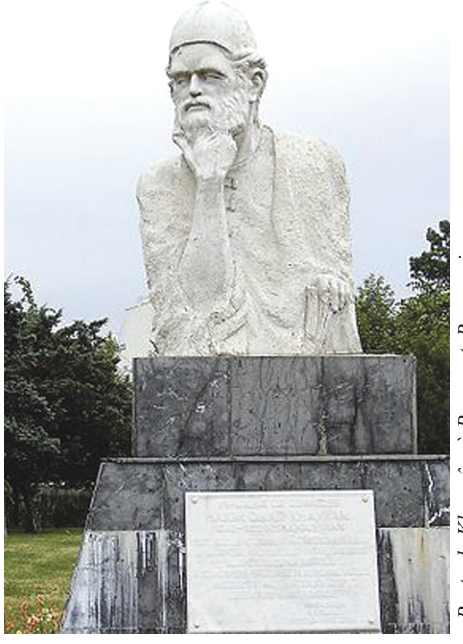
n'ont donc rien compris à sa pensée. Certains lecteurs européens et américains n'ont également pas situé Khayyâm dans son contexte socioculturel, et ont tenté de l'interpréter en utilisant leurs propres problématiques et codes sociaux.

Selon Seyyed Hossein Nasr, la popularité d'Omar Khayyâm ne se limite pas aux cercles intellectuels d'hommes de lettres et de philosophes. Actuellement, on peut ainsi observer dans quelques pays non-islamiques que certains lieux publics tels que des cabarets, bars et cafés sont appelés «Khayyâm». Il s'est donc transformé en une sorte de symbole du désir et des plaisirs charnels, et même en modèle à suivre pour les libertins. Face aux nombreuses lectures qui font de Khayyâm un sceptique et une personne professant son non-attachement aux principes religieux, Nasr souligne, au contraire, le rôle de la foi et du sacré dans ses compositions poétiques. Il constate que Khayyâm parle d'une puissance intitulée «l'Unité divine», force extraordinaire qui ordonne tous les éléments de l'univers. Ainsi, pour connaître Dieu, Khayyâm choisit l'intuition et refuse la connaissance obtenue par le raisonnement. Il ne rejette néanmoins en aucun cas le sacré. Le sacré à cependant pour lui le sens d'une expérience ineffable au-delà du temps et de l'espace qui aboutit à l'union de l'être à sa vérité originelle, c'est-à-dire Dieu.

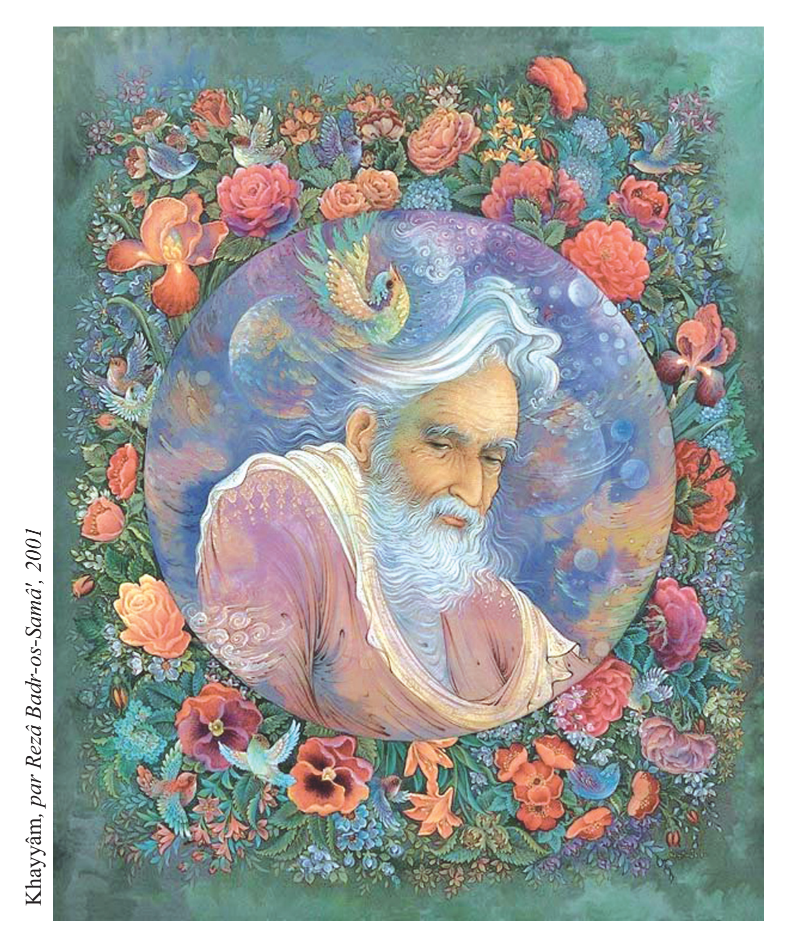
Concernant la lecture atomiste de la pensée de Khayyâm, Nasr dresse une ligne de séparation entre la perspective scientifique de l'Occident et la vision théologique de Khayyâm.[4] D'après ce dernier point de vue, la transformation des atomes est seulement possible par la volonté de l'Etre suprême. Sans la volonté de Dieu, il n'y aurait aucune transformation ou changement dans la nature et par conséquent, aucune destruction et renaissance.

En comparaison avec ses œuvres scientifiques et littéraires, seul un petit nombre de traités philosophiques de Khayyâm a survécu. Ce qui reste aujourd'hui de sa philosophie n'a pas été très étudié en Occident et l'attention des chercheurs occidentaux s'est dirigée principalement vers l'étude de ses écrits non philosophiques. De fait, son nom n'apparaît guère dans les histoires générales de la philosophie islamique

> Seyyed Hossein Nasr fait partie du courant traditionaliste et est fidèle à la pensée de René Guenon. Sur cette base, il critique la manière avec laquelle l'Occident a cherché à connaître Khayyâm, en projetant souvent sur lui ses propres préjugés.



Buste de Khayyâm à Bucarest, Roumanie



Khayyâm, *par Rezâ Badr-os-Samâ', 2001*

Face aux nombreuses lectures qui font de Khayyâm un sceptique et une personne professant son non-attachement aux principes religieux, Nasr souligne au contraire le rôle de la foi et du sacré dans ses compositions poétiques.

publiées hors de l'Iran. Cependant, le nom de Khayyâm figure dans quelques sources traditionnelles islamiques. Cette réalité est également évoquée par Seyyed Hossein Nasr: «*Zamakhshari s'est référé à lui sous le nom de "philosophe du monde" et son beau-fils, Mohammad Baghdâdi, a dit que Khayyâm avait enseigné la partie* Ilâhyyât *(Métaphysique) du livre* Al-Shifâ *(Le Livre de la Guérison) d'Avicenne. Beaucoup d'autres sources ont aussi témoigné qu'il a enseigné durant des décennies la philosophie d'Avicenne à Neyshâbour, là où il a vécu une grande partie de sa vie jusqu'à sa mort, et où il a été enterré. Son mausolée demeure un site célèbre visité par un grand nombre de gens chaque année.*»[5]

Les recherches de Nasr ont amplement contribué à une révision sérieuse de la conception occidentale de la pensée khayyâmienne, en apportant une dimension critique aux lectures diverses et contradictoires propagées en Occident par les Occidentaux aussi bien que par les Iraniens. Il a notamment contribué à remettre en cause les commentaires de Taghi Irâni, l'un des chefs communistes iraniens avant la Seconde Guerre mondiale basés sur une sorte de matérialisme scientifique et qui ne correspondaient pas du tout avec l'idéal philosophique de Khayyâm. Il a également remis en cause la lecture de Sâdegh Hedâyat, auteur contemporain, qui considérait Khayyâm comme le précurseur du scepticisme en Iran moderne. ■

1. Il semblerait cependant que dès la fin du XVIII siècle, Khayyâm était déjà connu dans certains milieux en Occident.
2. C. H. A. Bjerregaard, *Sufism: Omar Khayyâm and E. Fitzgerald*, The Sufi Publishing Society, 1915.
3. Philosophe et professeur d'études islamiques à l'Université George Washington.
4. Nasr, Seyyed Hossein, *Science and Civilization in Islam*, New American Library, NY 1968, introduction.
5. Nasr, Seyyed Hossein, The Poet Scientist Khayyam as Philosopher, http://www.cis-ca.org/voices/k/khayyam.htm

Du classique marqué par la modernité
Un regard sur la poésie de Khayyâm

Rouhollâh Hosseini
Université de Téhéran

Dans le domaine de la philosophie et de la littérature, la conception moderne du monde se caractérise particulièrement par une attitude d'opposition face aux traditions ou au passé, par une rupture avec ce qui précède, et remet en cause en particulier la croyance religieuse**.** La modernité commence pour ainsi dire dans une conception foucaldienne, avec Kant et l'Aufklärung. Aussi a-t-elle l'âge de la raison et se caractérise essentiellement par l'émergence du sujet humain «comme liberté», pour reprendre le mot de Touraine. *«La modernité,* précise ce dernier dans son ouvrage majeur*, Critique de la modernité, est l'antitradition, le renversement des conventions, des coutumes et des croyances.»*[1]. Elle a donc pour conséquence la destruction du sacré, de ses interdits et de ses rites, et déclenche chez l'homme un flot de sentiments précisément modernes dont l'étrangeté du monde, la hantise de la mort et de la finitude. A l'encontre de l'homme religieux traditionnel, l'homme moderne, tel qu'on le trouve, entre autre, dans l'œuvre des maîtres mondialement connus de la littérature moderne[2], n'a pas de position stable dans le monde et donne l'impression de se trouver sur un immense champ de ruines des valeurs. Il paraît ainsi dépourvu de points de repère et des stables significations traditionnelles, et sa quête sur la terre est dénuée de sens: noyé au milieu des questions existentielles dont la réponse ne lui sera «jamais» révélée, il mène une vie qui sombre dans le vide. Sans la promesse de la vie éternelle, il se heurte partout au néant.

La poésie de Khayyâm (né entre 1030 et 1040), poète, savant et philosophe iranien du XIe siècle est étrangement proche de cette sensibilité moderne, celle qui se fait remarquer par la description d'un monde frappé du sceau de l'absurde. Nous disons étrangement, car le milieu et le moment où vécut Khayyâm furent bien loin de voir le rationalisme et le scepticisme dont fait preuve dans son œuvre poétique ce poète-philosophe.

L'Iran était à l'époque sous le règne de la dynastie turque des Seldjoukides; ces derniers, dédaignant la philosophie et la science, montraient une préférence pour les traditions et considéraient d'un œil suspect les philosophes et les mystiques. Dans un tel milieu, Khayyâm révèle la qualité d'une poésie qui remet en cause les dogmes et les certitudes religieuses. Il représente la figure d'un rationaliste et savant tel qu'on en trouve à l'époque moderne. Le monde qu'il décrit dans ses quatrains se situe en effet en dehors de la religion et du mysticisme. «Ne me préoccuper ni de créance, ni de croyance, voilà ma religion», confesse-t-il dans ses poèmes où il dit encore qu'il ne faut guère se soucier de l'âme: les théologiens, les docteurs et les philosophes, prétendent tout connaître du paradis et de l'enfer, pourtant ils n'en savent pas plus que nous[3]. Ce qu'écrit Théophile Gautier dans un journal du 8 décembre 1867 à propos d'un recueil[4] des textes du poète traduit par Nicolas, peut bien être révélateur à ce sujet: *«(…) La pensée, dit Gautier, y domine et y jaillit par brefs éclairs, dans une forme concise, abrupte (…) On est étonné de cette* liberté absolue d'esprit (c'est nous qui soulignons)*, que les plus hardis penseurs modernes égalent à peine, à une époque où la crédulité la plus superstitieuse régnait en Europe…»*.

Selon Dâriush Shâyegân, *«Khayyâm est le seul penseur iranien qui ait complètement renversé la topographie platonicienne du haut et du bas»*[5]. Avec



Dar khiyâl-e tchang *(Rêve de la harpe). Les* Robâiyât *de Khayyâm, par Rezâ Badr-os-Samâ', 1999*

lui, dit-il, on participe à la mise en question de tous les dogmes, et à la destruction totale des illusions métaphysiques. On est là même autorisé à penser que Khayyâm précède l'anti-métaphysisme de Nietzsche. Car son monde est marqué par un pessimisme existentiel, qui met en évidence le néant de l'univers.

L'Iran était à l'époque sous le règne de la dynastie turque des Seldjoukides; ces derniers, dédaignant la philosophie et la science, montraient une préférence pour les traditions et considéraient d'un œil suspect les philosophes et les mystiques. Dans un tel milieu, Khayyâm révèle la qualité d'une poésie qui remet en cause les dogmes et les certitudes religieuses.

Pour Khayyâm que l'on découvre à travers *Les quatrains*, le fondement du monde est absurde, rien n'a de sens, ni paradis ni enfer; le monde n'a ni commencement ni fin, et tout est condamné à disparaître. Le poète ne se lasse pas de répéter qu'il n'y aura pas de retour pour l'homme, sauf s'il est sous forme d'une cruche; il nous rappelle en ce sens que le monde est éphémère, que tout sombrera dans le néant. Dans ce même ordre d'idées, il voit le monde comme une *«lanterne magique»* autour de laquelle *«nous tournons en rond comme des images égarées»*: il n'y aura ni résurrection, ni retour vers quelque origine, ni l'espoir qu'après *«cent mille années nous puissions croître au jour comme l'herbe tendre»*. Il met perpétuellement en garde son lecteur contre la finitude inévitable de toute chose et de l'existence. D'où son invitation à jouir du peu de temps de vie qui est octroyé à l'homme. Dans ses poèmes, Khayyâm cherche aussi à nous dire qu'il n'est d'autre vie que celle de ce monde ni d'autre vérité que ses plaisirs éphémères.

La prise de conscience khayyâmienne de l'absurdité du monde «*est acte pur de lucidité*», estime Shâyegân. Pour ce poète, répétons-le, l'univers est insensé; l'homme ne peut rien y comprendre. Khayyâm voit le monde en tant que théâtre sur lequel une main invisible fait apparaître *«des marionnettes»* pour les faire aussitôt glisser dans le «*coffret du néant*». En ce sens, le monde n'est qu'une illusion[6], il ne peut rien offrir d'essentiel à l'homme. Pour ce maître incontestable

du pessimisme, le fond même de l'existence est «leurre, songe et illusion»; nous sommes voués à être réduits en poussières, estime le poète. Le monde n'est pour ainsi dire qu'une scène de ruines, de vestiges et de métamorphoses permanentes; il ne saurait jamais devenir familier à l'homme, qui est de son côté destiné à se changer en une *«main de cruche»*, en une *«herbe»*. A l'instar des écrivains des temps modernes, d'un Joyce, d'un Faulkner, ou d'un Camus de *Noces,* juste au moment où il nous invite à la joie, *«(...) s'arrange pour que le mot même de bonheur nous reste dans la gorge, car au même moment, avec mille allusions, il (nous) présente l'ange de la mort, le linceul, le cimetière, le néant...»*[7]. Aussi évoque-t-il l'image enchanteresse d'un clair de lune, déchirant légèrement la robe de la nuit, tout en nous rappelant que ce même clair de lune resplendira tôt ou tard sur nos tombes.

Notons que cette conception du monde en tant que lieu d'ouverture sur le néant n'est pas propre des modernes, on la trouve également dans la pensée, entre autre, des bouddhistes. Dans la préface qu'il écrit aux *Quatrains de Khayyâm,* Sâdegh Hedâyat, le premier grand moderne de la littérature persane, trouve l'influence du bouddhisme chez le poète: «Ce désir du néant, dit-il, que Khayyâm répète dans ses quatrains, ne ressemble-t-il pas au Nirvana de Bouddha?»[8]

Khayyâm se garde cependant dans sa poésie de ce mysticisme particulier que l'on trouve chez les Bouddhistes.

> Pour ce poète, répétons-le, l'univers est insensé; l'homme ne peut rien y comprendre. Khayyâm voit le monde en tant que théâtre sur lequel une main invisible fait apparaître *«des marionnettes»* pour les faire aussitôt glisser dans le *«coffret du néant»*.

Que penser donc d'une telle conception du monde qui reste nettement en dehors des catégories de religion et de mysticisme? Parlant en termes de néants de ces deux mondes qui précèdent et qui suivent ici-bas ne le ferait pas se joindre à cette conception absurde du monde qui trouve son origine dans les temps modernes?

Khayyâm paraît être libre de tout *a priori*, un individu particulier qui va à l'encontre de toutes les idées reçues de son époque, laquelle fut de toute évidence marquée profondément du sceau des traditions. ■

---

1. Touraine, Alain, *Critique de la modernité,* Paris, Ed. Fayard, 1992, p. 238.
2. La liste des auteurs est longue mais parmi les plus importants nous pourrons citer Kafka, Dostoïevski, Faulkner, Camus, Joyce, …
3. «Je ne sais pas si mon âme par celui qui m'a pétri/ Est abandonnée aux flammes ou promise au paradis Un verre, une belle, un luth dans chaque jardin : à moi/ Ces trois au comptant, à toi le paradis à crédit» (*Cent un quatrains*, op. cit., p. 83).
4. Ce choix parait d'ailleurs critique vu son travestissement mystique.
5. Shâyegân, Dâriush, *Les illusions de l'identité,* Paris, Ed. du Félin, 1992, p. 21.
6. On connaît bien cette conception du monde qui est dite baroque et qui touche essentiellement aux thématiques modernes. Le monde baroque est justement la manifestation de toutes les caractéristiques qu'on attribue à l'univers d'écrivains comme Khayyâm: le triomphe de l'illusion, les métamorphoses, l'omniprésence de la mort, la fuite du temps…
7. Roland Jaccard, *Le Monde*, 17 septembre 1993.
8. Hedâyat, Sâdegh, *Les chants de Khayyâm,* Téhéran, Éd. Javîdân, 1313 (1934), p. 30.

Khayyâm, entre réalité et subjectivité

Arefeh Hedjâzi

Je me suis rassasié, mon Dieu, de mon ivresse,
De ma pauvreté et de ma misère
Puisque du néant, Tu fais vie,
Tire-moi de ce néant à la sacralité de Ton être.

Omar Khayyâm

Il est indéniable que les quatrains de Khayyâm, du moins ceux que l'on peut raisonnablement lui attribuer, marquent souvent un pessimisme et même un doute à l'encontre des enseignements et des réponses qu'apportent la théologie et la philosophie aux grandes questions de l'homme. Cela dit, c'est souvent par facilité, parfois avec partialité, que les commentateurs modernes de Khayyâm l'ont présenté comme un hédoniste épicurien forcé de cacher sa pensée à cause du fanatisme ambiant de l'époque. Pour tenter de mieux cerner l'énigmatique Khayyâm, il faut prendre en compte les données certaines de sa biographie et tenter de le situer impartialement dans le contexte social, religieux et historique de son époque.

Durant sa longue vie, ce mathématicien, astronome, élève d'Avicenne et maître de la philosophie péripatéticienne islamique, a toujours bénéficié du respect de ses pairs. Ayant sa place à la cour des Seldjoukides, il a passé la majeure partie de sa vie à apprendre et à enseigner, sans jamais hésiter à s'engager dans un débat d'idées. Certes, il était connu pour son caractère renfermé et certains disaient même de lui qu'il était "avare à propager son savoir", mais il n'a jamais été un paria. De fait, ses disputes avec Ghazzâli qui l'a, dit-on, traité d'"athée", étaient fameuses, mais Ghazzâli a frappé de nombreuses autres personnes d'anathème. Au vu du respect dont il bénéficiait et de la place sociale et scientifique qui était la sienne, il est impossible de penser que Khayyâm ait rejeté la pensée officielle de son temps. Etait-il un homme à double face, qui gardait ses idées pour ses quatrains, et seulement afficher l'apparence d'un bon musulman?

Khayyâm était un savant reconnu de son époque. Il possédait une bonne partie du savoir philosophique et scientifique de son temps. Il a été un mathématicien et astronome précurseur, dont l'originalité de pensée est aujourd'hui encore remarquable. Il a été maître à penser de la philosophie musulmane péripatéticienne et maîtrisait parfaitement et profondément les concepts et questions théologiques de son époque. Ce n'est donc pas aujourd'hui que le monde a découvert la profondeur de son savoir et ses contemporains soulignent tous avec emphase son rang scientifique. De son vivant, il était surnommé «philosophe du temps» et «imam».

Khayyâm, à l'instar d'autres poètes et savants iraniens, n'a pas traversé les âges sans que de nombreux contes viennent enrichir sa biographie déjà mal connue au départ. Les histoires littéraires persanes sont riches de ces légendes, qui ont cependant une part de vérité. Rashidi Tabrizi dans son *Tarabkhâneh*, rapporte ainsi l'un de ces récits: «*(...) Abou Saïd Abol-Khayr était contemporain du Sage Khayyâm et ils entretenaient une grande relation épistolaire. Et Khayyâm envoya un jour ce quatrain fameux (…) au Maître Abol-Khayr, qui lui répondit par un autre quatrain:*

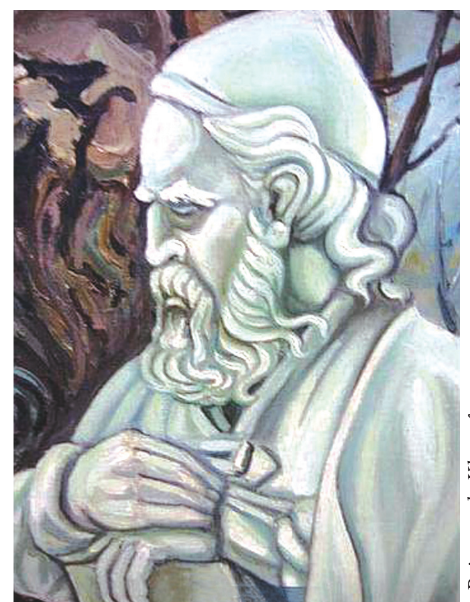
Khayyâm, ton corps est droit comme une tente dressée
Ton âme, un roi du royaume de l'éternité
Le Maître de l'éternité, pour cette autre demeure,
Jettera à bas la tente quand le roi partira.»

Il est absolument certain, au vu des dates, que Khayyâm le philosophe, et Abou Saïd Abol-Khayr le mystique, n'étaient pas des contemporains. Il est donc probable que Khayyâm ait envoyé son quatrain à un autre grand soufi, de qui est véritablement le quatrain cité. Ce qui est certain est que Khayyâm a effectivement abordé dans ses quatrains d'importantes questions philosophiques et théologiques.

De là, les tentatives de certains pour le «récupérer» à leur profit et les nombreuses légendes qu'il a inspirées, comme celle des «Trois amis d'enfance» qui raconte l'histoire de l'amitié entre Khayyâm, le grand vizir Nezâm-ol-Molk et le Vieux de la montagne Hassan Sabbâh. Ou celle de l'amitié entre Khayyâm et Nâsser Khosrow, poète persan et grand missionnaire ismaélien. Dans la réalité, ils n'étaient pas même contemporains. Pourquoi tenter de rapprocher Nâsser Khosrow et Khayyâm? Probablement parce que Khayyâm a été l'un des rares philosophes de son temps, époque de persécution des Ismaéliens, à les considérer avec indifférence.

Avec les philosophes et théologiens musulmans

Dans ses ouvrages scientifiques, Khayyâm a répondu de façon complète ou du moins satisfaisante aux questions, ainsi qu'il se devait de le faire en tant que maître reconnu de la philosophie péripatéticienne, mais ses quatrains montrent son désarroi et son doute quant à ces réponses «officielles». D'autant plus qu'il a commencé à composer ces quatrains à un âge relativement avancé où sa pensée avait mûri, alors qu'il avait rédigé ses livres savants dans sa jeunesse. En outre, certains de ses quatrains sont écrits sous la forme d'un questionnement



Peinture de Khayyâm

et sont des mises en poèmes de paradoxes philosophiques, des poèmes-questions spécialement construits à l'intention des théologiens avec pour but de les mettre en difficulté. Ou peut-être voulait-il faire comprendre dès le départ que la question elle-même était fausse. Il est vrai que les questions que posent Khayyâm sont plus importantes que leurs réponses.

> Khayyâm a vécu dans une période charnière de la pensée musulmane, à une époque où le rationalisme est certes encore puissant, mais où l'on voit également l'épanouissement de la pensée mystique et de la pensée acharite, qui toutes deux rejettent ou interprètent différemment le rationalisme et le questionnement philosophique.

Historiquement parlant, Khayyâm est situé entre Fârâbi et Averroès, entre Ash'ari et Fakhr Râzi, entre Nâsser Khosrow et le maître à penser des Assassins, entre Jonayd et Najm Râzi. Il a vécu dans une période charnière de la

pensée musulmane, à une époque où le rationalisme est certes encore puissant, mais où l'on voit également l'épanouissement de la pensée mystique et de la pensée acharite, qui toutes deux rejettent ou interprètent différemment le rationalisme et le questionnement philosophique. L'époque était marquée par une effervescence de débats, mystiques, théologiques et philosophiques sur les grandes questions de l'existence, chaque école ayant ses propres arguments. Parmi les débats qui agitaient les penseurs de l'époque: la question du *ma'âd* (la résurrection), celle de l'essence divine, de l'unité de Dieu, du bien et du mal, etc. Et il était difficile de savoir si ces questions pouvaient le mieux être justifiées avec les outils de la philosophie ou de la théologie. En tant que philosophe, Khayyâm ne supportait pas cette incertitude. Et son questionnement philosophique, ces questions-paradoxes qu'il pose dans ses quatrains sont généralement l'expression du doute quant à la possibilité à aboutir à des réponses claires à travers le raisonnement philosophique ou théologique. Ces questions sont principalement les mêmes débattues par la théologie et la philosophie de son temps.

Certains de ses quatrains sont écrits sous la forme d'un questionnement et sont des mises en poèmes de paradoxes philosophiques, des poèmes-questions spécialement construits à l'intention des théologiens avec pour but de les mettre en difficulté.

Les quatrains de Khayyâm entre philosophie et théologie

L'un des quatrains clés de Khayyâm, cité d'abord dans le *Târikh-e Gozideh*, le *Nezhat-ol-Majâles* et le *Ferdows-o-Tavârikh*, ainsi que dans le *Tarabkhâneh*, est le suivant:

Chaque atome sur terre
Fut (une beauté), au visage de soleil, au front de Vénus!
Enlève de ta manche, tout doucement, la poussière
Car elle a aussi été le visage d'un être cher.[1]

Khayyâm, philosophe péripatéticien, croyait au départ à la matière première *(hayoulây-e owlâ)* et comme Avicenne, rejetait l'atomisme. Mais plus tard, il en vint à y croire et l'on peut percevoir cette croyance dans plusieurs de ses quatrains. L'image de la beauté et du corps humain transformé en poussière ou en glaise d'un pichet est une image récurrente dans la littérature persane et arabe, qui y existait dès avant Khayyâm, chez qui elle est aussi un thème majeur. Cette image de l'homme attire l'attention sur des questions qui justifient l'insistance de Khayyâm à y avoir recours. Après lui, de très grands poètes comme Hâfez l'ont également utilisée dans leurs poèmes.

Si l'on considère le corps comme étant un pichet ou une coupe, l'âme devient alors le vin qu'il dessert, puisque selon les atomistes, l'âme n'est autre chose qu'un corps spirituel:

Attention! Ne faites rien d'autre de ma glaise qu'une coupe
Peut-être ainsi, je revivrais, empli de vin
(…)
Le corps est la coupe et son vin est l'âme

Dans un autre quatrain, Khayyâm dit ainsi explicitement que différencier le

corps et l'âme n'est que de l'hypocrisie:

Ceux qui se basent sur l'hypocrisie,
Entre l'âme et le corps font une distinction.
(...)

Les péripatéticiens de l'époque ne pouvaient démontrer que la seule résurrection de l'âme (et non pas la résurrection physique), et comme pour Khayyâm, l'immatérialité de l'âme n'était pas démontrée, il en vint à une vision personnelle et originale de la vie après la mort:

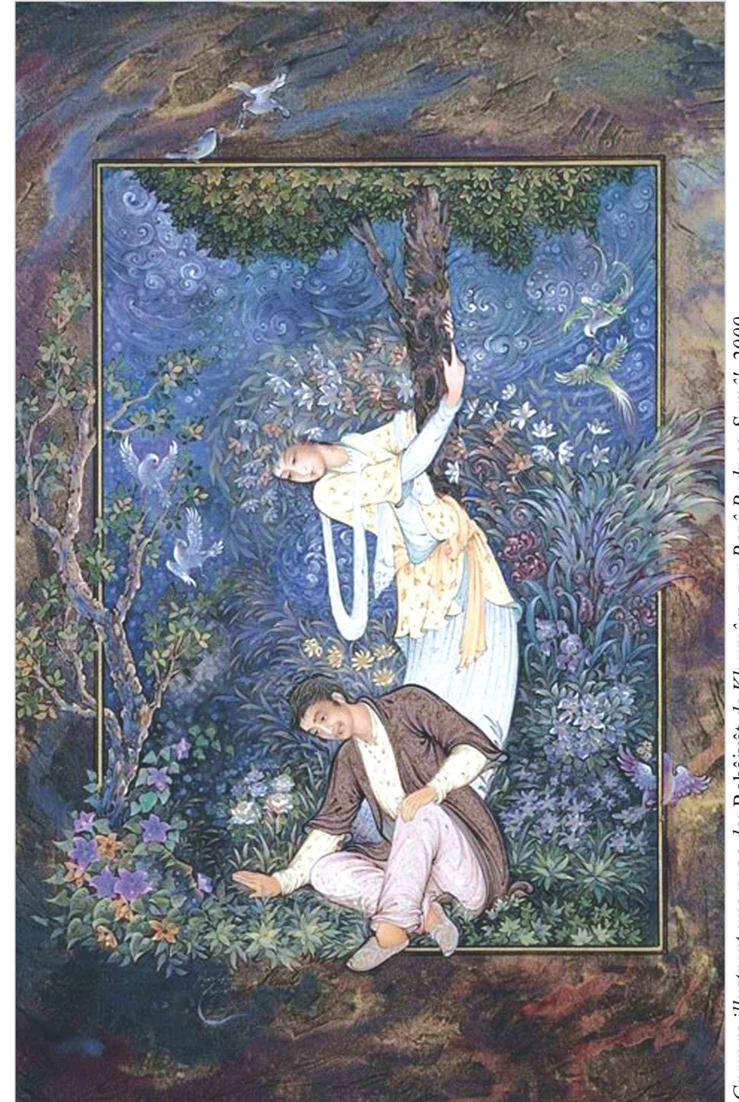
Maintenant que tu n'as rien de toi avec toi
Demain, quand tu partiras de toi, que seras-tu?
(…)

Et contrairement à la plupart des philosophes anciens qui reconnaissaient des âmes propres aux différents cieux, Khayyâm, adoptant une posture atomiste, considère l'homme comme le seul être doué de raison et d'âme de la Création:

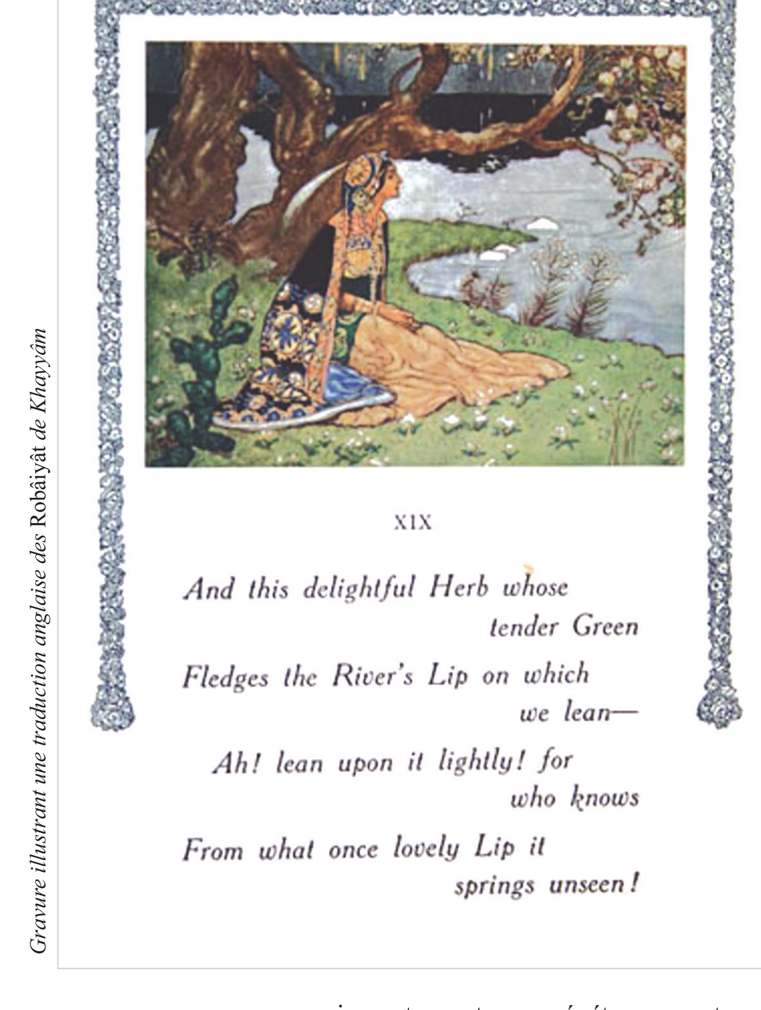
En dehors de ce toit, il n'y a ni demeure ni chemin,
La compréhension n'est qu'à nous.
Tout ce que tu as cru qu'il était quelque chose
Passe avec joie de cette illusion, car il n'était rien.

Sur la même base, il rejette la succession des degrés *(selseleh-ye tartib)* et la règle du possible, héritées des philosophies aristotélicienne et plotinienne et expressions du discours officiel des péripatéticiens, puisque ces notions n'ont pas d'assise dans la philosophie atomiste et dans un monde formé d'atomes de matière. Selon Dâriush Shâyegân, "*Khayyâm a renversé le monde platonicien, il n'y a plus de monde des idées opposé au monde matériel (bas) qu'il faut rejeter.*"

Quant aux quatrains qui concernent la résurrection, on peut dire qu'il y est impossible d'y découvrir la moindre entorse aux croyances islamiques. Khayyâm dit simplement que l'homme *ne retourne pas en ce monde* et que l'occasion de vivre qu'il a obtenue n'appartient qu'à l'instant présent de sa



Gravure illustrant une page des Robâiyât *de Khayyâm, par Rezâ Badr-os-Samâ', 2000*



Gravure illustrant une traduction anglaise des Robâiyât *de Khayyâm*

vie sur terre et ne se répétera pas, et que nous ne savons guère ce qu'il y aura après:

Nul n'a vu des revenants,
Qui est le revenant qui puisse nous dire le secret?
Il n'y aura de retour une fois que tu seras parti,
Qu'est-il arrivé aux voyageurs de l'univers?

C'est la seule chose que nous disent ces quatrains, et qui peut désavouer ces paroles? Certains philosophes et théologiens ont pensé que l'âme ira rejoindre une âme unique, d'autres que chaque âme sera jugée individuellement et seule.

L'image que la majorité des musulmans ont de la vie après la mort est certes soulignée avec ironie par Khayyâm, mais il ne la remet pas en cause:

Ils disent, ceux qui sont pieux
Qu'on ressuscite comme on a vécu,
Nous qui vivons du vin et de l'Aimé
C'est ainsi que nous ressusciterons.

Cette vision de Khayyâm concernant l'image populaire de la vie après la mort est d'ailleurs partagée par de nombreux philosophes, théologiens et mystiques musulmans et rappelle par ses accents les certitudes d'un Molawi ou d'un Attâr. Dans le *Latâef-ol-Gheybiyeh,* le maître de Khayyâm, Avicenne, est ainsi cité: *"Les métaphysiciens ont certes un plus grand désir pour le bonheur de l'âme que les plaisirs de la vie."* D'autre part, ce même Avicenne, de qui Khayyâm est l'héritier, renvoyait la démonstration de la résurrection physique au *naghl,* c'est-à-dire à la Loi et à la tradition islamique, à cette part de la religion que l'on accepte sans philosopher. Même le contemporain de Khayyâm, Ghazzâli, estimait que dans la mort, seules les accidents (*a'râz)* retournent au néant et que le corps retourne à la matière. Pour lui, les partisans inconditionnels de la résurrection physique ne sont que des imitateurs sans dons de la sagesse. D'ailleurs, le Coran précise sans équivoque que l'autre monde est différent de celui-ci (14/48) et que les hommes atteignent à un état jusqu'alors inconnu (56/61). Étonnamment, Ghazzâli, ce grand adversaire de Khayyâm, n'a pu lui-même éviter le piège de la question épineuse de la résurrection et a inventé un concept basé sur la métempsychose. Le quatrain de Khayyâm cité dans le

Tarabkhâneh, qui est une adresse aux partisans de la métempsychose, peut très bien être une allusion à Ghazzâli qui, mettant en garde les philosophes contre l'impossibilité de prouver la résurrection physique, tomba lui-même dans un concept incompréhensible et illogique.

Aujourd'hui encore, pour les théologiens et philosophes musulmans, la question de la résurrection, en tant que pilier de la foi musulmane, n'a pas fini de se poser et de grands théologiens et maîtres à penser comme Allâmeh Tabâtabâ'i, ont refusé d'aborder ce débat ou de l'enseigner.

D'autres thèmes problématiques ont aussi été abordés par Khayyâm. La fatalité, par exemple, dans ce quatrain:

Il y eut, avant nous, des traces de ceux qui furent
(…)
Notre peine et nos efforts sont inutiles
(…)

Pourtant, dans son traité *Javâb-e seh soâl* (Réponse à trois questions), il avait d'ores et déjà rejeté l'idée de la fatalité absolue. Ainsi, ce quatrain ne peut s'interpréter superficiellement comme une forme d'apologie désespérée de la destinée irrémédiable. En réalité, comme d'autres avant lui, Khayyâm souligne l'une des impasses auxquelles la pensée de son temps a abouti. Cet argument est valable, d'autant plus que dans un autre quatrain, il reprend cette idée, cette fois en la développant: il en arrive alors à accepter logiquement la fatalité et à la considérer comme juste. Mais s'il accepte une certaine fatalité, il rejette le fatalisme et ses aboutissements désastreux. Khayyâm connaissait très bien les réponses officielles et périmées à cette question, mais elles ne le satisfaisaient pas et il repose donc ses questions sous la forme du quatrain.

De toute manière, la question de la fatalité, qui comprend également la question du péché est abordée par Khayyâm, qui lui confère une dimension savante, différente de la vision théologique et mystique classique et traditionnelle.

Khayyâm rejetait toute présupposition concernant le passé et l'avenir. Il rejetait le poids du passé et ne plaçait pas son espoir dans le futur. De même, il rejetait l'ascèse et la théorie de l'émanation de l'Etre. Il a de la même manière, rejeté toute utopie à venir et a décrit avec ironie ceux qui *«par faiblesse se racontent de beaux mensonges»*.

Chez Khayyâm, la philosophie commence avec la stupeur (*heyrat)* et prend fin avec elle. Et plus que tout, c'est la terreur et le sens du néant que l'on ressent à la lecture de ses quatrains:

O ignorant, cette forme dotée de corps n'est rien
Et cette hydre, toit des sept cieux, n'est rien

Khayyâm ne veut pas interférer avec l'ordre de la Création, il pose uniquement des questions philosophiques et sociales auxquelles il ne trouve pas de réponse. Il est en somme pris dans un paradoxe qui est celui de la réflexion simultanée et sur la mort et sur la vie.

Il ne rejette pas l'ordonnance du système de la Création. Ce qu'il remet en question, c'est la croyance, aujourd'hui incompréhensible pour nous, en une destinée régie par les étoiles et la cosmogonie ancienne. Le Khayyâm qui apparaît à travers ses quatrains est une

personnalité sensible, qui passe de la terreur métaphysique à la tentation désespérée du néant et qui ne peut que se désoler devant la mort, cette mort sans remède qui est l'un des thèmes majeurs de ses quatrains. Khayyâm ne veut pas interférer avec l'ordre de la Création, il pose uniquement des questions philosophiques et sociales auxquelles il ne trouve pas de réponse. Il est en somme pris dans un paradoxe qui est celui de la réflexion simultanée et sur la mort et sur la vie. Un paradoxe dont il ne peut pas sortir. Il veut également poser des questions aux bien-pensants de son époque pour leur faire comprendre qu'ils ignorent également ces réponses.

Khayyâm est en conflit avec les acharites sur la question de la fatalité, et en conflit avec la pensée mutazilite sur la question de la justice. Les quatrains de Khayyâm ne peuvent être interprétés superficiellement sans être situés dans leur contexte. Parfois, ils contiennent en soi la réponse, parfois il faut en deviner les prémisses.

Certains, comme Sâdegh Hedâyat, au vu des thèmes proprement iraniens des quatrains de Khayyâm, en sont arrivés à la conclusion que Khayyâm était un *sho'oubi*, ces Persans chauvins dont certains rejetaient la foi musulmane au même titre que la culture arabe.

Parmi les importants sujets de débats de la théologie islamique qui a fondamentalement opposé les mutazilites aux acharites, il y avait la question épineuse de la justice divine. Beaucoup de penseurs "indépendants", poètes et mystiques ont également abordé ce sujet à travers leurs poèmes ou leurs travaux. On peut citer entre autres le théologien ismaélien Nâsser Khosrow ou le mystique Molavi. Il est impossible de penser qu'un homme tel que Molavi ait douté de la justice de Dieu et ce qu'on peut dire avec certitude de ce genre de questions, c'est qu'elles expriment une problématique qui existe de toute façon. Il était courant à l'époque d'aborder ces questions de cette manière. Dans le cas de Khayyâm, l'ensemble des questions-réponses qu'il pose au travers de ses quatrains comprennent uniquement une bonne dose de contradiction. On ne peut donc que conclure que ces quatrains, composés tout au long de sa vie, correspondent d'une part aux changements d'idée que Khayyâm a connu dans sa vie, et d'autre part, qu'ils sont souvent des questions paradoxes posées aux autres, qui n'expriment pas autre chose que le doute, et qu'il est impossible de savoir finalement ce que Khayyâm pensait. Ce qui distingue Khayyâm des autres penseurs de son époque n'est pas ces quatrains en soi, mais le courage de Khayyâm de les évoquer aussi directement à travers ces vers.

Khayyâm l'iranien

Autre détail qu'il faut absolument prendre en compte lorsque l'on veut interpréter les quatrains de Khayyâm, c'est l'influence de la culture préislamique iranienne dans cette œuvre. Khayyâm est originaire de l'est de l'Iran, région devenue dépositaire de la tradition antique iranienne après l'entrée de l'islam en Iran. Dans ce quatrain, par exemple, Khayyâm paraît épicurien:

Sois heureux car le monde passera,
Et l'âme, hurlant, courra après le corps.

On dirait une apologie du corps, mais en réalité, Khayyâm fait allusion à

l'antique croyance iranienne - qui existe encore aujourd'hui dans l'Iran islamique - : l'âme du mort demeure trois jours à errer autour du corps qu'il a quitté. Ici, Khayyâm met en scène cette vieille croyance sans que nous puissions dire avec assurance s'il y croit lui-même, ou s'il croit à l'immatérialité de l'âme.

Khayyâm appartient à une période de l'histoire iranienne où la culture arabe n'a pas encore réussi à vaincre les dernières velléités nationalistes, où la culture arabe est encore une culture d'ailleurs. Certains, comme Sâdegh Hedâyat, au vu des thèmes proprement iraniens des quatrains de Khayyâm, en sont arrivés à la conclusion que Khayyâm était un *sho'oubi*, ces Persans chauvins dont certains rejetaient la foi musulmane au même titre que la culture arabe. Mais encore une fois, les Iraniens musulmans, philosophes, poètes ou même théologiens, sont nombreux à pouvoir supporter une telle accusation, puisqu'ils ont tous, d'une manière ou d'une autre, été les porte-paroles d'une culture déjà très ancienne à l'époque où l'islam est entré en Iran. La poésie khayyâmienne est ainsi, par exemple, remplie de thèmes zorvâniens, - ce culte iranien ancêtre de l'antique zoroastrisme -, comme l'avait été celle de Ferdowsi. La méconnaissance de ces fondations culturelles des poètes et des mystiques persans ouvre forcément la voie à des interprétations subjectives qui, faute de renseignements, ne seront jamais le miroir réel d'une œuvre, mais seulement l'expression des sentiments d'un lecteur.

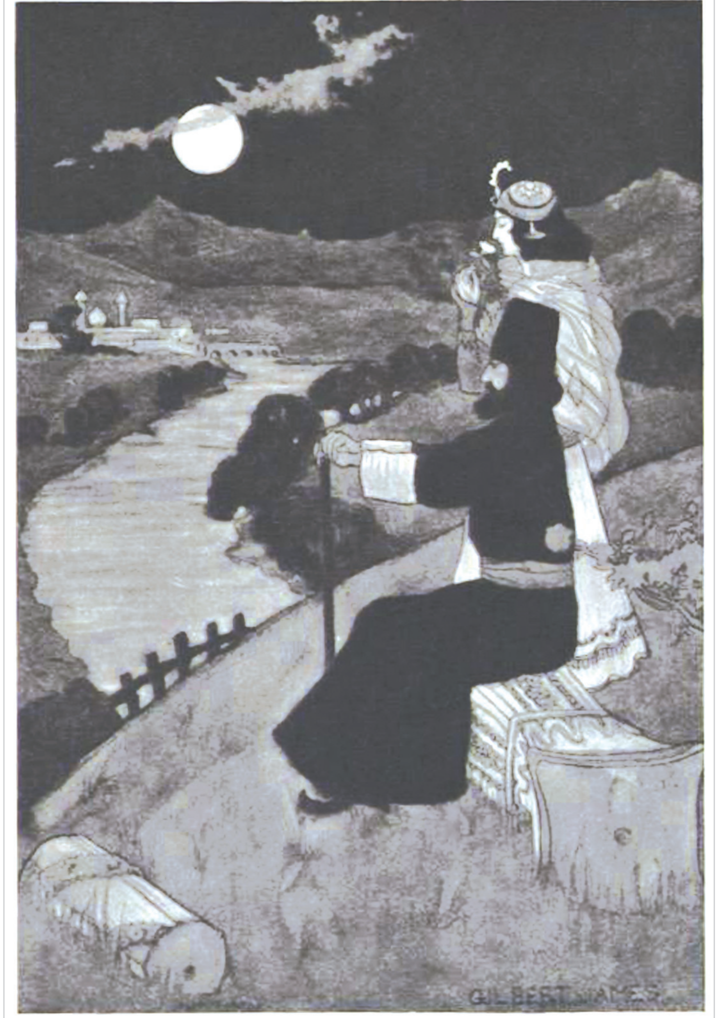
Khayyâm le révolté

Khayyâm n'est pas seulement inquiet pour lui-même. Son ton est cependant si philosophique que même sa critique sociale prend des tons épiques de colère métaphysique:

Si j'avais comme Dieu, le contrôle du monde (...)

On peut penser à la lecture de ce distique que Khayyâm ne pensait qu'à lui-même, mais en réalité, dans la langue poétique persane de son époque, la critique sociale prend bel et bien une forme philosophico-mystique, dont l'exemple est à voir par exemple chez un Nâsser Khosrow.

D'autres penseurs musulmans comme Ibn Râvandi, Abou Hayyân Towhidi et Abol 'Alâ Moezzi ont d'ailleurs été frappés d'anathèmes pour avoir utilisé le



Gravure extraite d'une édition de la traduction de Fitzgerald

langage poétique pour exprimer leur colère de l'injustice de leur temps. Ces penseurs ont choisi la terminologie théologique pour souligner que le système défendu par le clergé officiel est un système injuste et que leur croyance en la fatalité leur fait approuver une injustice questionnable. Ces penseurs avaient en réalité une vision plus dynamique, plus originale et plus sociale que celle des penseurs officiels.

On a donc vu la naissance d'un genre de "khayyâmologie" où des Khayyâms, faits comme les interprètes les voulaient, ont été tour à tour: le Khayyâm hédoniste, le Khayyâm ultranationaliste, le Khayyâm schopenhauerien, le Khayyâm fatigué, le Khayyâm nihiliste, etc., qui tous, ont dû se cacher derrière le langage ésotérique du *robâi*.

La vérité, c'est que parlant de Khayyâm, on commence d'abord à avancer un point de vue tout à fait subjectif, comme une théorie sur Khayyâm, puis on cherche des arguments dans les quatrains pour appuyer notre point de vue. On a donc vu la naissance d'un genre de "khayyâmologie" où des Khayyâms, faits comme les interprètes les voulaient, ont été tour à tour: le Khayyâm hédoniste, le Khayyâm ultranationaliste, le Khayyâm schopenhauerien, le Khayyâm fatigué, le Khayyâm nihiliste, etc., qui tous, ont dû se cacher derrière le langage ésotérique du *robâi*. Ce qui est certain est que, comme tout penseur, la pensée de Khayyâm a connu diverses périodes que l'on peut d'ailleurs suivre à travers ses ouvrages philosophiques ou autres. Khayyâm a eu une longue vie et fut respecté de tous, même de ses ennemis. Ses biographes, ses commentateurs, ses élèves et ses adversaires n'ont jamais mis en doute sa foi et il n'a jamais été excommunié. On dit qu'il était un homme pieux, sobre et presque ascétique. L'était-il seulement par peur? La vérité semble être que Khayyâm, tout au long de sa vie, a connu une évolution de sa pensée. Peut-être a-t-il été vraiment épicurien à une certaine période, et qu'il a ensuite mesuré sa position. Ce qui est finalement certain, c'est qu'on n'en a pas fini de tenter de savoir qui il était réellement et ce qu'il pensait.

Dans tous les cas, tous ses contemporains ont été unanimes à raconter ses derniers instants: il les a passés en prière, et le dernier quatrain que l'on peut immanquablement savoir de lui est composé, en arabe, sur la forme des courtes prières musulmanes:

Mon Dieu, je T'ai connu dans la mesure de mon pouvoir;
Pardonne-moi donc,
Car ma connaissance de Toi est mon seul moyen de T'atteindre ■

1.Traduction de Mohammad Mehdi Foulâdvand.

Bibliographie:

- Alirezâ Zekâvati Gharegozlou, *Omar Khayyâm,* Téhéran, ed. Tarh-e Now, 2000, 243 p.
- Fazlollâh Rezâ, *Negâhi be Omar Khayyâm* (Regard sur Omar Khayyâm), Téhéran, ed. Kavir, 2000, 160 p.
- *Divân-e Khayyâm* (Recueil de Khayyâm), corrigé par Mohammad Ali Bahrâmi, ed. Etelaât, 1978.
- Mohammad Mehdi Foulâdvand, *Khayyâm shenâsi* (Connaître Khayyâm), Téhéran, ed. Alast-e Fardâ, 2001.
- Ja'far Aghâyâni Tchâvoshi, *Seyri dar afkâr-e elmi va falsafi hakim Omar Khayyâm Neyshâbouri* (Regards sur la pensée philosophique et scientifique du Sage Omar Khayyâm Neyshâbouri), Téhéran, ed. Association philosophique d'Iran, 1980.

Khayyâm et les astres

Afsâneh Pourmazâheri



L'entrecroisement des piliers du monument funéraire de Khayyâm crée un toit en forme de voûte dans lequel figure une étoile.

Un survol de l'histoire scientifique de l'humanité nous réserve parfois des surprises inattendues qui préfigurent de grands théorèmes et de grandes découvertes. La pluridisciplinarité a été le lot de nombreuses figures du monde de l'esprit, et cette polyvalence leur permettait de formuler des hypothèses complexes à propos de phénomènes naturels multidimensionnels. L'une des énigmes qui n'a jamais cessé de préoccuper l'homme fut et reste sans conteste l'astronomie. De grandes découvertes ont été accomplies dans ce domaine par la civilisation islamique, notamment pendant son âge d'or, c'est-à-dire entre le XIIIe et le XVIe siècle. Ces avancées, soutenues par les califes musulmans, étaient souvent inspirées des traductions effectuées à partir des textes persans et grecs. Le contenu de certains versets coraniques a également incité certains astronomes à déchiffrer les lois régissant les astres, les jours et les années, afin, entre autres, de situer géographiquement la Mecque et de permettre aux pèlerins musulmans de s'orienter vers cette dernière en suivant les étoiles, en plein désert ou en mer. L'évocation par le Coran de l'observation du ciel, la soumission de l'univers à un ordre unique, les versets cosmologiques annonçant la séparation de la Terre et des cieux, les hadiths s'opposant à l'astrologie et aux superstitions et les allusions faites à la division des jours, des mois et des années dans de nombreux écrits de la tradition musulmane sont autant d'éléments qui ont inspiré et motivé de nombreuses recherches dans le domaine de l'astronomie. Le désir de découvrir et de mieux comprendre la lune, le soleil, les astéroïdes, les comètes, l'éclipse, les galaxies et les constellations a encouragé de grands savants comme Mohammad Al-Khârazmi[1] à rédiger le *Zij al-Sind*[2] (l'une des premières tables astronomiques en arabe), ou encore Al-Soufi[3] à écrire le *Livre des étoiles fixes*, qui a également découvert la galaxie d'Andromède. Dans ce domaine, Al-Birouni[4] a également décrit les composants de la Voie Lactée et a discuté la possibilité de l'héliocentrisme au IXe siècle, pour ensuite donner naissance à l'école de Marâgheh, le plus prestigieux des centres d'études astronomiques de l'époque.

Les astronomes iraniens collaboraient étroitement avec ces derniers. La Perse de l'époque, sous l'influence des gouverneurs musulmans, était influencée par le rythme de vie et par la vision du monde islamique, sans pour autant se départir de ses particularités proprement iraniennes. Omar Khayyâm fut l'un de ces illustres astronomes iraniens à qui

nous devons, outre des ouvrages spécialisés dans le domaine de l'astronomie, de précieux travaux dans le domaine de la littérature, de la philosophie, des mathématiques et de l'algèbre. Sa renommé littéraire n'a cependant laissé presque que peu de place à la reconnaissance populaire de ses réussites scientifiques.

L'évocation par le Coran de l'observation du ciel, la soumission de l'univers à un ordre unique, les versets cosmologiques annonçant la séparation de la Terre et des cieux, les hadiths s'opposant à l'astrologie et aux superstitions et les allusions faites à la division des jours, des mois et des années dans de nombreux écrits de la tradition musulmane sont autant d'éléments qui ont inspiré et motivé de nombreuses recherches dans le domaine de l'astronomie.

Né à Neyshâbour, Omar Khayyâm partit pour Samarkand puis voyagea à Boukhârâ alors qu'il était encore très jeune. C'est là-bas qu'il put bénéficier d'une formation en astronomie et qu'il parvint à mettre en place les bases de ses réflexions dans ce domaine. A son retour en Iran, il fut invité à la cour du roi Malek-Shâh le Seldjoukide à Ispahan, comme astronome de la cour, alors qu'il était encore tout jeune. Cet évènement lui donna l'occasion de mettre en valeur ses qualités d'homme de science en profitant par la même occasion du soutien financier du roi pour mener à bien ses expérimentations. En 1074, il demanda au roi la construction d'un observatoire à Ispahan et, à la tête d'un corps scientifique, il réussi à accomplir sa réforme dite djalâli, autrement dit, faire le décompte des jours de l'année solaire, soit 365.24219858156 jours, et introduire l'année bissextile dans ses calculs. En 1079, après la chute de la dynastie sassanide, le calendrier utilisé à l'époque devint caduc. Avec le consentement du roi seldjoukide, Khayyâm créa son calendrier djalâli (qu'il nomma ainsi d'après le nom du roi) qui introduisit l'année djalâlienne, plus précise que le calendrier grégorien[5] créé cinq siècles plus tard. Comme le calendrier hindou, le calendrier djalâli est basé sur le transit solaire et requiert une éphéméride pour le calcul des dates. Ce calendrier fut utilisé du XIe au XXe siècle en Iran. Il est également à l'origine des calendriers actuels iranien et afghan, qui apportèrent de petits changements dans la longueur et les premiers jours des mois.

D'après ce calendrier, calculé depuis l'Hégire en 622, la longueur des jours varie de 29 à 32 en fonction de la position du soleil dans le zodiaque. C'est la raison pour laquelle on y constatait moins d'erreur que dans le calendrier grégorien. Comme nous venons de le préciser, c'est le calendrier le plus exact au monde au point que sa marge d'erreur est recalculée chaque 10 000 ans, tandis que celle du calendrier européen est recalculé tous les 2500 ans. Il est programmé de manière à ce que le début de l'année coïncide avec le commencement du printemps, au mois de Farvardin, et que l'année puisse se terminer en 365 ou 366 jours. Ainsi, tous les quatre ans, il y a une année bissextile.

Outre le calendrier qui annonce le nouvel an au premier mois du printemps, Khayyâm avait préparé un ouvrage important à propos de la fête du nouvel an, c'est-à-dire le Norouz intitulé *Norouznâmeh* qui fut mis à la disposition du public juste après sa mort. Il construisit

la table historique du Zij-e Malek-Shâhi et créa la charte céleste[6] célèbre en Iran et dans les pays musulmans. C'est en faisant appel à cette charte qu'il essaya d'expliquer sa théorie héliocentrique aux savants de son époque, notamment à l'Imam Ghazzâli[7]. Il croyait également que les astres étaient d'énormes masses immobiles incapables de bouger et de circuler autour de la terre et qu'elles se seraient consumées dans le cas contraire. Ses nombreuses idées et ses théories ne furent pas toutes démontrées de son vivant, mais elles passèrent néanmoins en Europe pour former les bases de la réflexion des penseurs et des philosophes de la Renaissance.

Malgré toutes ses contributions à l'astronomie, c'est en qualité d'astrologue du roi qu'il évolua au sein de la cour. Après la mort du roi et de son célèbre vizir, Nezâm-ol-Molk, Khayyâm ne fut plus le bienvenu à la cour. Le budget de l'observatoire fut très tôt coupé, l'obligeant ainsi à prendre la route de Marv, la nouvelle capitale des Seldjoukides. Là-bas, il se consacra plutôt à des problèmes de mathématiques pures et écrivit plusieurs ouvrages sur ce sujet. Il ne demeura pourtant pas longtemps à Marv et revint vers sa ville natale, Neyshâbour pour y trouver la paix et le repos éternel. Ses pensées à propos du passage du temps l'incitèrent à profiter pleinement des instants, des minutes, des jours et des mois de son existence. C'est grâce à lui qu'aujourd'hui les Iraniens fêtent leur nouvel an au premier jour du printemps en se remémorant, pour certains, l'inoubliable quatrain qui suit:

Hier est passé, n'y pensons plus
Demain n'est pas là, n'y pensons plus
Pensons aux doux moments de la vie
Ce qui n'est plus, n'y pensons plus[8] ■

Ses nombreuses idées et ses théories ne furent pas toutes démontrées de son vivant, mais elles passèrent néanmoins en Europe pour former les bases de la réflexion des penseurs et des philosophes de la Renaissance.

---

1. Mathématicien, astronome et géographe persan né en 780 à Khârazm et mort en 850 à Bagdad. Il est considéré comme le fondateur de l'algèbre et de l'algorithme.
2. *Zij* est un ensemble de tables astronomiques (arabes) permettant de connaître la position des étoiles à une date précise.
3. Astronome persan né en décembre 903 et mort en mai 986.
4. Astronome, physicien, philosophe, mathématicien et encyclopédiste persan né en décembre 973 et mort en décembre 1048.
5. Calendrier créé à la fin du XVIe siècle sous la direction de Cristophe Calvius et utilisé aujourd'hui dans la majeure partie du monde.
6. Carte du ciel dans la nuit qui permet aux astronomes de retrouver la place des astres, des constellations et des galaxies dans le ciel.
7. Penseur et mystique d'origine iranienne né en 1058 et mort en 1111.
8. Traduction de Franz Toussaint.

Bibliographie:

- Mansouri, Hassan, Kârnâmeh-ye Bozorgân, éd. Mehrdâd, Téhéran, 2001.
- Ghanbari, Mohammad-Rezâ, Khayyâm Nâmeh, éd. Zavâr, Téhéran, 2005.
- Fuzeau-Braesch, Suzel, L'astronomie, Que sais-je, éd. Presse universitaire de France, Paris, 1989.

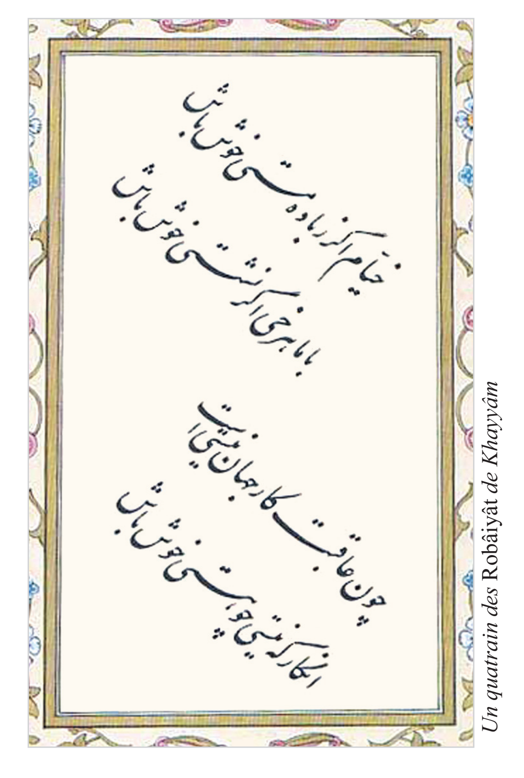
Le quatrain, élu parmi les formes brèves

A propos d'Omar Khayyâm et de Khaghâni

Esfandiâr Esfandi
Université de Téhéran

Faut-il le rappeler? Le poète anglais Edward Fitzgerald est à l'origine de l'introduction en Occident de la fameuse strophe de quatre vers - le quatrain - grâce à sa traduction en 1859 du non moins fameux recueil des *Robâiyât* d'Omar Khayyâm. Avant cette date, cette forme poétique courte était inconnue du public de l'ancien monde. La seule forme brève repérée jusqu'alors était le haïku japonais créé à l'initiative de Bashô au XVIIe siècle, et qui fut popularisé au cours du XXe siècle par l'entremise du poète Shiki mais aussi de son disciple Kyoshi. Constitué de trois vers de dix-sept syllabes, le haïku est aujourd'hui considéré comme la forme brève par excellence, toujours d'actualité en Occident, particulièrement en France, grâce aux multiples éditions bilingues qui n'ont pas manqué d'en valoriser la qualité d'objet d'art en joignant systématiquement aux idéogrammes traduits, leur calligraphie originelle. Eluard entre autres, bien avant la vogue actuelle du genre, s'était, dans les années 1920, exercé à composer une série de onze haïkus en prenant il est vrai quelques libertés avec la distribution des syllabes.[1] Le quatrain classique est, pour sa part, une forme poétique spécifiquement orientale qui se distingue du haïku non seulement par sa forme – le haïku, semi symétrique, est composé de trois vers impairs de 5, 7 et 5 syllabes tandis que les vers du quatrain, embrassés ou alternés, sont absolument symétriques – mais surtout par son contenu. En effet, le haïku est essentiellement descriptif. De par sa brièveté, il ne permet que l'évocation d'une sensation ou d'une image: *Première neige / Juste pour faire ployer les feuilles/ Des jonquilles!* (Bashô). D'une longueur sensiblement supérieur, le quatrain autorise pour sa part le recours à la forme syllogistique et à l'argumentation: *A l'aube, le coq matinal/ sais-tu pourquoi il se lamente?/ Parce qu'il a vu dans le miroir du matin/ qu'une nuit de ta vie s'est écoulée et que tu ne le sais pas*.[2] L'idée s'y déploie, portée par l'équilibre binaire de la prosodie, pour embrasser dans un même mouvement la description et le constat rationnel: *Nous avons erré longtemps par les villes et les déserts/ Nous avons parcouru la terre entière/ Nous n'avons pas rencontré un seul voyageur/ qui ayant fait cette route en soit revenu*.[3] Instantané, souvent figé, en un mot photographique, le haïku avait nécessairement plus de chance de rencontrer son public dans un environnement marqué par la vitesse et exposé au trop plein d'images. Lassés par le rythme soutenu des activités quotidiennes et par la médiation parfois oppressante des images formatées, certains ont opté pour le réconfort de celle, parmi les formes poétiques, qui permet le mieux d'éterniser l'instant, qui plus est, à travers des images chaque fois inédites et non dupliquées. Plus élaboré et partant, plus contraignant, le modèle du quatrain reste pour sa part associé au nom précité d'Omar Khayyâm dont les *Robâiyât*, tant en Orient qu'en Occident, font - dans les faits - figures de prototype indépassable du genre. Personnage tutélaire du lyrisme iranien, il fut un familier des sciences profanes – astronomie, géométrie et algèbre. Quant à la postérité, elle aura surtout retenu dans l'œuvre du maître, le canonique livret de quatrains. A cheval entre le 11e et le 12e siècle de l'ère chrétienne, ce natif de Neyshâbour logea dans un recueil de poèmes, en guise de complément à ses traités scientifiques – il nous plaît à le penser - la quintessence de ses pensées mystico-métaphysiques. L'amour, l'ivresse au sens propre et figuré, le temps qui passe, la douleur, la fatalité enfin,

matrice à partir de laquelle l'œuvre entière semble se déployer, sont les thèmes de prédilection du poète. Le quatrain semble être dès lors le support formel le plus approprié en vu d'exprimer l'essentiel, la part insécable de l'existence dont seule la parole poétique sans fioritures peut devenir le vecteur. Le quatrain déborde l'impressionnisme du haïku pour se hisser jusqu'à la formulation de la problématique métaphysique, mais jamais au-delà. Omar Khayyâm excella en la matière, au point il est vrai, de minimiser l'impact des éventuels et trop rares continuateurs dont un, néanmoins, retiendra notre attention. Fazl-al-din Khaghâni Sharvâni, surnommé Khaghâni, mais aussi «le meilleur (poète) parmi les non arabes». Il fut à quelques décennies près, le contemporain de Khayyâm. Poète persan il naquit dans la région de Sharvân - dans l'actuel Azerbaïdjan. Tout comme Khayyâm, il fit preuve d'un appétit prononcé pour les sciences profanes, mais aussi et surtout, pour les sciences religieuses, la littérature persane et arabe, et la philosophie. Très pieux, il finit par considérer cette dernière avec méfiance et se consacra corps et âme à la poésie. Il composa entre autres d'innombrables chants de deuil – l'existence ne l'ayant pas épargné – des poèmes lyriques et un long récit de trois mille vers relatant son premier voyage à destination de La Mecque et de l'Irak. Ses quatrains comprennent une fraction des dix-huit mille vers dont la somme constitue le *Divân*. Le grammairien remarquera sans doute la singulière densité des vers du poète dont on dit qu'ils continuent de traverser sans coup férir les âges successifs de la littérature. Il retiendra également que la prose de Khaghâni restera l'une des plus «techniques» qu'il lui sera donné de lire. L'amateur avisé ne pourra s'empêcher quant à lui de



Un quatrain des Robâiyât *de Khayyâm*

percevoir à la lecture des quatrains du poète l'écho redoublé de la métaphysique fataliste d'Omar Khayyâm: *Alourdi par la peine j'ai couru comme l'eau/ Comme l'eau j'ai emporté (supporté) dans mon sillage les petites choses (la petitesse)/ Comme l'eau je n'ai jamais rejoint mon lit originel/ Comme l'eau jamais je n'ai pu revenir en arrière*. Souffrance, jeunesse en allée, détachement vis-à-vis de l'existence, autant de thèmes récurrents dont la présence, au-delà de l'évocation des lieux communs chers à Khayyâm, assigne au quatrain la lourde tâche de véhiculer la part périssable de l'existence humaine face à laquelle la foi, et l'amour - comme l'illustre ce dernier poème de Khaghâni - restent les seules alternatives envisageables: *Amour est l'oiseau qui chante la douleur/ Amour est le muet qui connaît le langage de l'absence/ Amour est l'être qui transforme ton être en non-être/ Et ce qui te libère de toi-même, c'est l'amour*. ■

---

1. Voir *Pour vivre ici: onze haï-kaïs*, Œuvres complètes Tome I, pp. 51-52: «*A moitié petite/ La petite/ Montée sur un banc*».
2. Omar Khayyâm, Tr. C. Anet et Mirzâ Muhammad, *Les Cents quarante-quatre Quatrains de Khayyâm*, La Sirène, 1920.
3. *Ibid*.

La mort dans les *Robâiyât* de Khayyâm

Mahdi Banaï Jahromi

Traduit par
Babak Ershadi

Une réflexion philosophique sur la mort:

"La mort est à peine pensable: dans ce concept d'un total nihilisme, on ne trouve rien où se prendre, aucune prise à laquelle l'entendement puisse s'accrocher. La "pensée" du rien est un rien de la pensée, le néant de l'objet annihilant le sujet. (…) Dès lors, problème: en quoi peut bien consister la "méditation sur la mort" que l'on trouve chez les sages de l'Antiquité? Le sage ne penserait-il alors à rien du tout, puisqu'il n'y a rien à penser sur la mort? Disons que ce n'est pas une pensée claire, puisque sans matière; mais une pensée naissante et toujours inachevée, une sorte de rêverie. Telle musique ou telle poésie va éveiller en nous une sorte de mélancolie, mais on ne sait au juste à quoi on pense – il n'y a rien là à penser. Deux solutions possibles, faute de penser la mort: 1) penser sur la mort, autour de la mort, à propos de la mort; 2) penser à autre chose qu'à la mort, et par exemple à la vie. (…) *"On sait que la mort arrivera, mais comme on ne sait pas ce qu'est la mort, on ne sait pas, en somme, ce qui arrivera; et de même qu'on ne sait pas quand, on ne sait pas non plus en quoi consiste ce qui va arriver, ni davantage si ce qui va arriver "consiste" en quelque chose. Le fait de la mort est certain, mais il s'en faut de beaucoup qu'il soit clair. (...)"* La mort n'est pas un objet comme les autres: la mort est "presque" intelligible, mais il y a en elle un je-ne-sais-quoi atmosphérique, un résidu irréductible qui suffit à la rendre insaisissable. L'insaisissable, l'inépuisable, l'insondable de la mort sollicitent en nous un besoin insatiable d'approfondir ce qui est en quelque sorte notre mauvaise conscience. Nous avons sur la mort l'optique du spectateur, et nous sommes pourtant plongés en elle comme dans un destin exclusif de toute perspective: le centre est partout et la circonférence nulle part. La mort est donc à la fois objective et tragique."

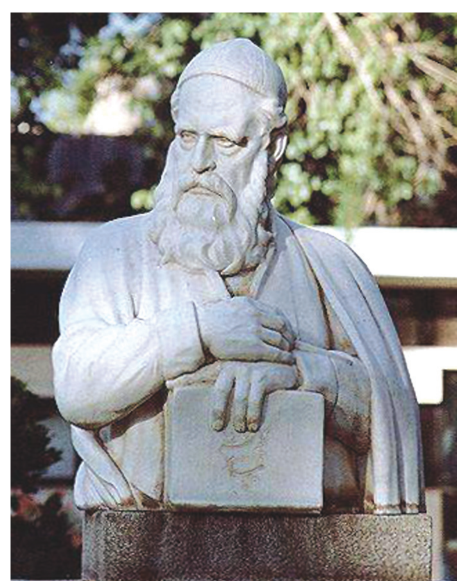
Extraits de *La mort* de Jankélévitch (1977)
Source: www.philocours.com

«Quand il traduisait les Robâiyât *d'Omar Khayyâm, le célèbre poète anglais Edward Fitzgerald (1809-1883) n'aurait peut-être pas pensé que sa traduction versifiée de l'œuvre poétique de Khayyâm allait être rééditée 250 fois en moins d'un demi-siècle (de 1859 à 1900). Jusqu'en 1929, les* Robâiyât *d'Omar Khayyâm avaient été publiés 410 fois en anglais; et près de 700 livres, essais, articles, ouvrages musicaux et théâtraux avaient été produits sur les poèmes de Khayyâm. Comme de nombreux étudiants anglais ou américains qui avaient un exemplaire de Khayyâm sur leur étagère à livres, les soldats anglais, pendant les deux grands conflits mondiaux, lisaient dans les tranchées les poèmes d'Omar Khayyâm pour mieux supporter la violence et les atrocités de la guerre.»* (Gholâm Hossein Youssefi, *La source lumineuse*, p. 108)

Dans ce passage, le défunt Gholâm Hossein Youssefi nous donne un exemple, parmi tant d'autres, du succès et du renom mondial du grand penseur de Neyshâbour, surtout après la traduction d'une centaine de ses quatrains par le poète et traducteur anglais Edward Fitzgerald. Mais d'où vient la notoriété universellement reconnue des *Robâiyât* d'Omar Khayyâm près de mille ans après son époque? Qu'a-t-il dit de si cohérent et de si conforme à la vérité pour être ainsi admiré par les générations successives à travers le monde? A-t-il soulevé un coin du voile

sur un quelconque secret de la vie ou de l'univers pour que sa poésie soit lue partout dans le monde? Comment a-t-il réussi à éveiller dans la tête des habitants du monde une lucidité, un souci de la vérité, un sentiment de consternation et de stupeur? Quel est le rapport entre la pensée khayyâmienne et notre vie à nous? Pourquoi et comment l'école de Khayyâm occupe-t-elle si intensément notre esprit, comme des rêves qui hantent notre sommeil? Il serait difficile d'apporter des réponses définitives à ces questions, et ce d'autant plus que nous ignorons les détails de la vie privée et des expériences vécues par Omar Khayyâm. Nous ne saurons peut-être jamais comment lire entre les lignes des *Robâiyât* pour deviner ce qui est sous-entendu de la vie et des expériences vécues d'Omar Khayyâm. En outre, nous ignorons la vision finale du grand maître de Neyshâbour sur la vie, l'univers et le sort de l'homme. Cependant, à travers les quatrains assez peu nombreux que Khayyâm nous a laissés, nous pouvons découvrir que la pensée de la mort est l'idée principale de l'école de Khayyâm, qui apparaît en filigrane dans son œuvre poétique. L'idée de la mort est omniprésente dans les *Robâiyât*. C'est elle qui permet au lecteur des quatrains de comprendre deux thèmes majeurs de l'école de Khayyâm: rejeter les interprétations purement rationnelles de l'existence, et profiter de la vie et de l'instant présent. Le paradoxe khayyâmien consiste à voir dans la mort à la fois un obstacle majeur de la connaissance humaine, et une condition *sine qua non* de la connaissance.

Dans une première étape, la mort menace d'annihiler notre délai d'existence dans ce monde. Dès que nous prenons conscience de la faiblesse ou des maladies et handicaps physiques comme des signes, nous sentons plus profondément la



Statue de Khayyâm

menace de la mort, de la précarité et de la fugacité de l'existence. Dans ce sens, la mort fixe nos limites dans «la mer de l'existence». La vérité indéniable de cette

L'idée de la mort est omniprésente dans les *Robâiyât*. C'est elle qui permet au lecteur des quatrains de comprendre deux thèmes majeurs de l'école de Khayyâm: rejeter les interprétations purement rationnelles de l'existence, et profiter de la vie et de l'instant présent. Le paradoxe khayyâmien consiste à voir dans la mort à la fois un obstacle majeur de la connaissance humaine, et une condition sine qua non de la connaissance.

limite mortelle ne finit-elle pas par rendre impossible la connaissance de la signification de l'existence et de la vie?

Nos entrées et nos sorties,
une ligne les gouverne,
C'est un cercle: on n'y saisit
ni origine ni terme;
Et quant à savoir jamais

de quels limbes nous venons,
Vers quel gouffre nous sortons,
on ne dit que balivernes![1]

Khayyâm pense que la raison et la conscience de l'homme ne savent connaître de l'univers que de «longues histoires» qu'elles forgent sans respecter la vérité! Le «vin» est le seul refuge contre ces fausses connaissances.

Nul n'est admis aux secrets
qui se trament sous le Voile,
Et de l'Ordre qui s'y crée
nul homme n'a le savoir;
Mais il n'est point de repos,
sinon au sein de la terre.
Buvons: ce sont des mystères
qui font de longues histoires.[2]

Dans un second temps, et contrairement à son attitude initiale, Omar Khayyâm semble prendre un ton socratique dans certains de ses *Robâiyât* pour ne plus considérer la mort comme un obstacle devant la connaissance, mais un itinéraire vers la vérité. Cette fois, Khayyâm nous dit que c'est l'expérience de la mort qui permet de connaître la vérité. Mais hélas! Ceux qui goûtent à la mort ne reviennent jamais pour nous dire la vérité!

Dans un second temps, et contrairement à son attitude initiale, Omar Khayyâm semble prendre un ton socratique dans certains de ses *Robâiyât* pour ne plus considérer la mort comme un obstacle devant la connaissance, mais un itinéraire vers la vérité.

Tant d'hommes ont parcouru
le chemin de longue absence!
Un seul est-il revenu
nous en faire confidence?
A ce carrefour, hélas,
de misère et de mirage
N'oublie rien de ton bagage:
tu n'y repasseras pas[3]

Il s'agit bien là d'un âpre et pénible échec de la conscience de l'homme, qui n'arrive à connaître ni le terme de sa propre existence ni son origine. Face à cette défaite, Khayyâm sent une «fièvre profonde». Les lecteurs de Khayyâm, à y réfléchir, le ressentent: c'est ici que réside l'origine de la consternation et de la stupeur khayyâmiennes.

Ô toi, des Quatre et des sept
fortuites combinaisons,
Toi que Sept et Quatre mettent
dans la fièvre incessamment,
Bois. Je t'ai bien dit pourtant,
et plus souvent qu'à ton tour,
Le départ est sans retour,
qui s'en va, c'est pour de bon.[4]

L'idée reçue est de croire que penser à la mort est le contraire de penser à la vie, d'autant plus que l'homme moderne se plonge dans la vie et n'a plus le temps de penser à la mort et à son destin. Omar Khayyâm s'y oppose et croit que sans penser à la mort, il serait impossible de connaître la vie. Il s'oppose ainsi à ce que la vie devienne un train-train quotidien. Dans ses *Robâiyât*, il met en scène le drame amer de l'existence humaine pour éveiller la conscience de ses lecteurs, pour perturber leurs illusions non fondées et pour briser leur confiance en ce monde perfide.

Le monde de Khayyâm est habité par des mortels: les crânes, les squelettes, la poussière, les cruches enterrées et déterrées… les ossements des grands rois d'antan prennent la parole pour dire aux vivants qu'ils ne seront pas vivants

éternellement. La terre, la poussière et les cruches faites des os et de la chair des humains réduits en poussière sont des personnages de la tragédie khayyâmienne. Khayyâm fait parler ses personnages aux ignorants vivants qui peuplent le monde, de la vérité de la mort.

Je m'aventurai un jour
dans l'atelier d'un potier;
J'y vis le maître à son tour
assidûment travailler:
Il pétrissait, insoucieux
pour en former col ou anse,
Le crâne vide des princes
et les phalanges des gueux.[5]

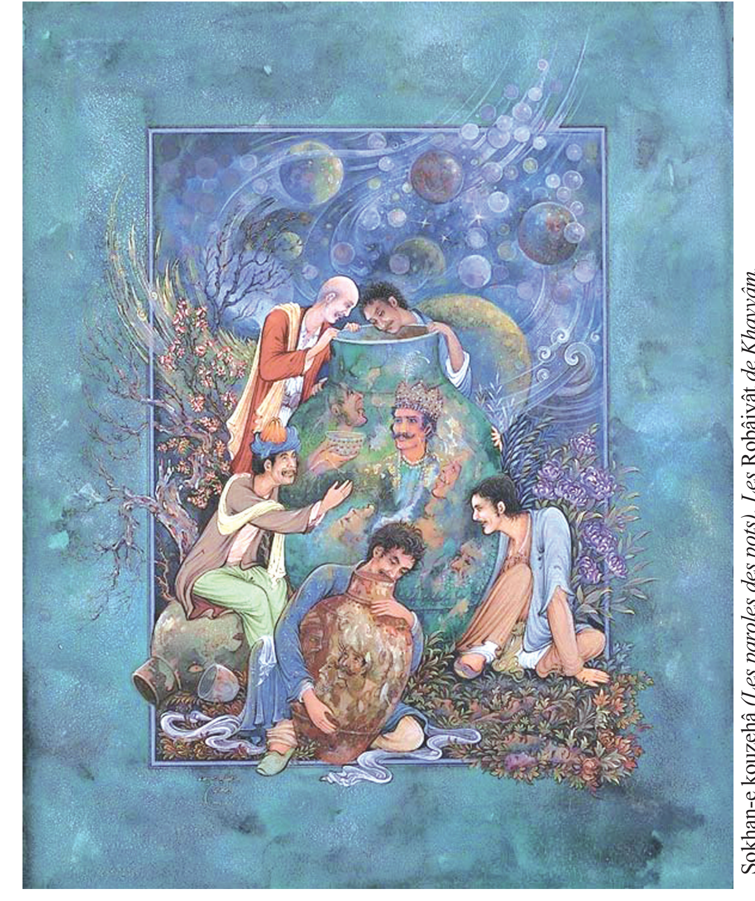
Omar Khayyâm exprime le chagrin et la pitié pour les défunts, car la mort est le sort incontournable de tous les humains.

Ce pot de terre jadis
fut un amant passionné
Dont le cœur était captif
des boucles d'une beauté,
Et cette anse qu'aujourd'hui
tu vois à son col, c'était
La main dont il caressait
le cou de sa bien-aimée.[6]

Le mérite de Khayyâm est dans son courage philosophique à assumer cette vérité tragique qu'est la mort, à accepter philosophiquement que l'origine de la vie soit inconnue à la pensée humaine, et que son terme tragique soit la mort et le retour vers le néant. Entre ces deux infinis, l'homme parcourt le chemin d'une vie imprégnée de mort d'un bout à l'autre; et il marche sur la terre, cette source de vie faite de la poussière des morts. Avant Khayyâm, des penseurs comme Rhazès ou Abol 'Ala Maari avaient médité sur la mort et les questions fondamentales de l'existence humaine. Plus pessimiste que Rhazès, Abol 'Ala Maari, d'ailleurs contemporain de Khayyâm, croyait que la mort est le seul refuge de l'homme et le seul remède du mal qu'est la vie. Mais Khayyâm s'oppose à la vision du monde d'Abol 'Ala et face au drame de la mort et du néant, il appelle les humains à profiter de l'instant présent.

> Le monde de Khayyâm est habité par des mortels: les crânes, les squelettes, la poussière, les cruches enterrées et déterrées... les ossements des grands rois d'antan prennent la parole pour dire aux vivants qu'ils ne seront pas vivants éternellement.

Dans un monde dominé par la mort et le néant, en l'absence de tout abri et de



Sokhan-e kouzehâ *(Les paroles des pots). Les* Robâiyât *de Khayyâm, par Rezâ Badr-os-Samâ', 1999*

tout espoir, dans le deuil philosophique qui chagrine notre existence brève et éphémère, tandis qu'aucune connaissance

L'école de Khayyâm n'est pas celle des jouisseurs épicuriens qui ne songent qu'aux désirs matériels de la vie à cause de leur lâcheté devant la vérité. L'école de Khayyâm est fondée sur l'acceptation courageuse de la vérité d'être mortel. Il faut chercher le vrai bonheur dans la sérénité qui résulte de la délivrance de la crainte de la mort.

ne nous soulage face à la vérité tragique de la mort, l'homme n'a qu'à se résigner dignement à la vérité. La leçon khayyâmienne devient de plus en plus claire: quel dommage de passer sa vie à chercher un but en dehors de la vie! Car la vérité de l'univers ne se conjugue ni au passé ni au futur, mais éternellement au présent:

Ah, que de siècles sans nous
le monde continuera,
Sans nul souvenir de nous
ni vestige de nos pas!
Avant notre venue rien
ne manquait à l'univers;
Après notre heure dernière
rien non plus ne manquera.[7]

D'après Omar Khayyâm, les contraintes du passé et de l'avenir proviennent de l'absence de l'idée de la mort. Ceux qui n'ont pas le courage d'accepter la précarité de l'existence humaine, l'instabilité et le mouvement perpétuels de l'univers, cherchent l'éternité dans le passé et dans l'avenir. Que cela leur plaise ou non, Khayyâm les accuse d'avoir gaspillé la vie au présent, pour chercher le bonheur dans un passé inconnu ou un avenir incertain. Ils se croient immortels car ils craignent d'accepter la vérité de la mort.

Tant de souci des richesses,
tant de regret des grandeurs,
A quoi bon? Une vie, est-ce
beaucoup plus que quelques heures?
Ce souffle en ton corps ne t'est
que pour un instant prêté:
Avec un bien emprunté,
il faut vivre en emprunteur.[8]

Selon Khayyâm, ils passent leur vie à croire que ce jour n'est qu'un prélude pour demain, et que demain ne sera qu'un prélude pour le jour suivant. En l'absence d'un courage khayyâmien pour accepter la vie telle qu'elle est, les gens se condamnent au grand chagrin de ne pas appartenir au présent, car ils placent leur idée d'immortalité dans le passé et l'avenir, de peur d'accepter la vérité de la mort.

Vais-je longtemps dans la peur
de l'indigence languir,
Prendre souci du malheur
ou du bonheur à venir?
– Donne à boire, bel enfant,–
moi qui ne peux même dire
Si ce souffle que j'inspire
je l'exhalerai vivant![9]

Khayyâm nous dit d'ouvrir les yeux pour voir, accepter et assumer la présence de la mort partout autour de nous. Acceptons la vérité imposante de la mort, sans nous lamenter.

De ce vert gazon, mon cœur,
et de ces fleurs de printemps
Jouis ; une semaine encore
a sombré dans le néant.
Bois le vin, cueille la fleur:
tandis que tu considères,

La rose devient poussière
et la verdure sarment.[10]

Ne nous efforçons ni de l'interpréter telle que nous la souhaitions ni de la changer; car ces interprétations proviennent de l'illusion que nous caressons depuis longtemps pour nous tromper en croyant que si nous faisons semblant d'ignorer la vérité, la vérité changera à notre gré. En conclusion, il faut préciser que l'école de Khayyâm n'est pas celle des jouisseurs épicuriens qui ne songent qu'aux désirs matériels de la vie à cause de leur lâcheté devant la vérité. L'école de Khayyâm est fondée sur l'acceptation courageuse de la vérité d'être mortel. Il faut chercher le vrai bonheur dans la sérénité qui résulte de la délivrance de la crainte de la mort. Le vrai bonheur est la joie de vivre en liberté.

Boire frais et vivre à l'aise
sans souci, telle est ma loi;
Ni dévotion ni blasphème,
liberté, telle est ma foi.
Quel présent veux-tu de moi
pour gage? ai-je demandé
A la Vie mon épousée.
– Mon seul gage, c'est ta joie![11] ■

---

1. Omar Khayyâm, *Sad-o-Yek Robâ'i* (Cent un quatrains), traduit du persan et présenté par Gilbert Lazard, Téhéran, éd. Hermès, 1999, pp. 76-77.

دوری که در او آمدن و رفتن ماست - او را نه بدایت نه نهایت پیداست
کس می نزند دمی در این معنی راست - کاین آمدن از کجا و رفتن به کجاست

2. *Ibid.*, pp. 78-79.

در پرده اسرار کسی را ره نیست - زین تعبیه جان هیچ کس آگه نیست
جز در دل خاک هیچ منزلگه نیست - می خور که چنین فسانه ها کوته نیست

3. *Ibid.*, pp. 44-45.

از جمله رفتگان این راه دراز - باز آمده کیست تا به ما گوید راز
پس بر سر این دو راهه ی آز و نیاز - تا هیچ نمانی که نمی آیی باز

4. *Ibid.*, pp. 44-45.

ای آنکه نتیجه چهار و هفتی - وز هفت و چهار دائم اندر تفتی
می خور که هزار بار بیشت گفتم - باز آمدنت نیست چو رفتی رفتی

5. *Ibid.*, pp. 58-59.

در کارگه کوزه گری کردم رای - در پایه چرخ دیدم استاد به پای
می کرد دلیر کوزه را دسته و سر - از کله پادشاه و از دست گدای

6. *Ibid.*, pp. 62-63.

این کوزه چو من عاشق زاری بودست - در بند سر زلف نگاری بودست
این دسته که بر گردن او می بینی - دستی ست که بر گردن یاری بودست

7. *Ibid.*, pp. 64-65.

ای بس که نباشیم و جهان خواهد بود - نی نام ز ما و نی نشان خواهد بود
زین پیش نبودیم و نبد هیچ خلل - زین پس چو نباشیم همان خواهد بود

8. *Ibid.*, pp. 112-113.

چندین غم مال و حسرت دنیا چیست - هرگز دیدی کسی که جاوید بزیست
این یک دو نفس که در تنت عاریتی ست - با عاریتی عاریتی باید زیست

9. *Ibid.*, pp. 26-27.

تا کی غم آن خورم که دارم یا نه - وین عمر به خوشدلی گذارم یا نه
پر کن قدح باده که معلومم نیست - کاین دم که فرو برم بر آرم یا نه

10. *Ibid.*, pp. 22-23.

ساقی گل و سبزه بس طربناک شدست - دریاب که هفته ای دگر خاک شدست
می نوش و گلی بچین که تا در نگری - گل خاک شدست و سبزه خاشاک شدست

11. *Ibid.*, pp. 22-23.

می خوردن و شاد بودن آیین من است - فارغ بودن ز کفر و دین دین من است
گفتم به عروس دهر کابین تو چیست - گفتا دل خرم تو کابین من است

Le monument funéraire de Khayyâm

Djamileh Zia

Le monument funéraire d'Omar Khayyâm est l'œuvre d'un architecte iranien, Houshang Seyhoun. Sa construction débuta en 1959 et fut achevée en 1962. Par ce monument, Houshang Seyhoun a rendu hommage à la poésie de Khayyâm ainsi qu'à ses connaissances en mathématiques et en astronomie. Il a su combiner avec harmonie des éléments de l'architecture iranienne traditionnelle et de l'architecture moderne.

Les monuments funéraires précédents

Khayyâm fut enterré à sa mort (en 1131) dans le cimetière Hireh de Neyshâbour, à proximité du mausolée d'Imamzâdeh Mohammad Mahrough, qui était un descendant de l'Imam Zeyn-ol-Abidin. Lors de l'invasion des Mongols, la population de Neyshâbour fut massacrée et la ville fut quasiment détruite, y compris les cimetières. La reconstruction du mausolée d'Imamzâdeh Mahrough eut lieu lors du règne de Soltan Hossein Bâygharâ (Bayqara) (1438-1506) et fut complétée par ordre de Shâh Tahmâsb safavide (1524-1576). A la même époque, quelques autres monuments funéraires furent construits autour du mausolée d'Imamzâdeh Mahrough, dont celui de Khayyâm, situé à l'est du mausolée. Selon les écrits des voyageurs étrangers qui visitèrent ce lieu au XIXe siècle, le monument funéraire de Khayyâm était cubique, en brique et en plâtre, et ne comportait aucune décoration. La tombe de Khayyâm était placée au milieu de ce monument.

En 1934, l'Association des œuvres nationales (*anjoman-e âsâr-e melli*) fit construire un nouveau monument funéraire sur la tombe de Khayyâm à l'occasion des festivités commémoratives du millénaire de la naissance de Ferdowsi. Il s'agissait d'une plateforme rectangulaire placée sur la tombe de Khayyâm. L'enceinte était délimitée par quatre murs en pierre, qui formaient un espace cubique au milieu duquel la tombe était placée. Mais l'Association des œuvres nationales était consciente que ce nouveau monument n'était pas digne du rang de Khayyâm; c'est pourquoi elle proposa à Houshang Seyhoun de construire un autre monument funéraire. Ce dernier avait reçu en 1945, alors qu'il étudiait aux Beaux Arts de Paris, le premier prix du concours organisé par l'Association pour construire un monument funéraire sur la tombe d'Avicenne (il réalisa ce projet de 1948 à 1951).

Le monument funéraire conçu par Houshang Seyhoun

Le mausolée d'Imamzâdeh Mohammad Mahrough est situé dans un jardin de vingt milles mètres carrés. Houshang Seyhoun choisit pour le monument funéraire de Khayyâm une zone de 900 mètres carrés située au nord-est du jardin, dont le niveau est de trois mètres plus bas que les parties environnantes. Seyhoun raconte dans une interview qu'il avait lu dans le livre *Tchahâr maghâleh* (Quatre discours) de Nezâmi Arouzi (1110-1161) que Khayyâm avait désiré que sa tombe soit fleurie au printemps. L'emplacement choisi par Seyhoun était entouré de vieux pins et d'abricotiers. Seyhoun décida de construire un monument funéraire ouvert, pour que les fleurs des abricotiers atterrissent sur la tombe de

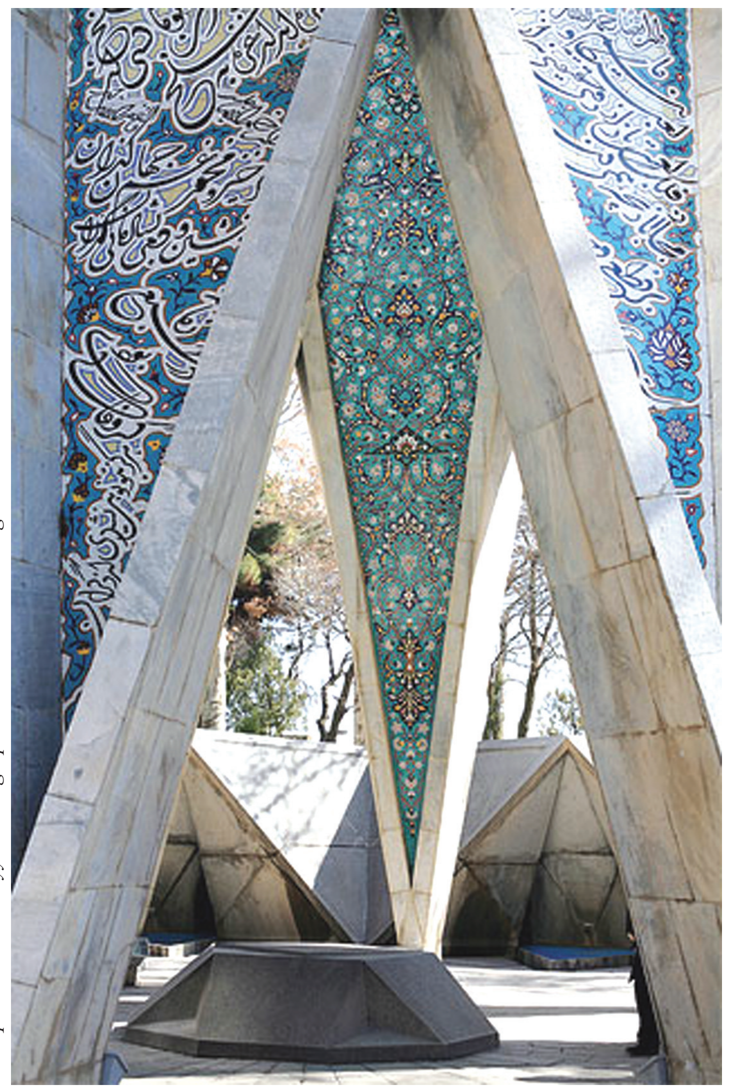
L'emplacement choisi par Seyhoun était entouré de vieux pins et d'abricotiers. Seyhoun décida de construire un monument funéraire ouvert, pour que les fleurs des abricotiers atterrissent sur la tombe de Khayyâm au printemps. Pour séparer l'emplacement du monument de Khayyâm de celui d'Imamzâdeh Mahrough, Seyhoun décida de créer une voie perpendiculaire au chemin principal qui menait au mausolée de l'Imamzâdeh. L'entrée menant à la tombe de Khayyâm était placée sur cette nouvelle voie, qui avait de plus l'avantage d'être dans l'axe du jardin limitrophe, où était située la tombe d'Attâr; une entrée fut créée entre les deux jardins pour les relier.

L'ossature du monument funéraire est en fer et en béton. Dix piliers ayant cinq mètres de distance les uns par rapport aux autres sont placés sur un cercle. Deux

Seyhoun raconte qu'il avait lu dans le livre *Tchahâr maghâleh* (Quatre discours) de Nezâmi Arouzi (1110-1161) que Khayyâm avait désiré que sa tombe soit fleurie au printemps. L'emplacement choisi par Seyhoun était entouré de vieux pins et d'abricotiers. Seyhoun décida de construire un monument funéraire ouvert, pour que les fleurs des abricotiers atterrissent sur la tombe de Khayyâm au printemps.



Le monument funéraire de Khayyâm



Les faces externes et internes du monument sont ornées de mosaïques. Les mosaïques des faces externes sont des quatrains de Khayyâm calligraphiés avec l'écriture ta'ligh.

structures en fer s'élèvent en oblique de chaque pilier et redescendent de l'autre côté du monument, après avoir créé, en s'entrecroisant, le volume du monument dans l'espace. Leur entrecroisement a été calculé de manière à créer des formes géométriques. Le nombre 10 - qui est le premier nombre décimal - et les différentes formes géométriques créées par l'entrecroisement des dix piliers sont des allusions aux connaissances en mathématiques de Khayyâm. Les structures en fer se rapprochent progressivement en hauteur et forment un volume ressemblant à un cône; elles forment ensemble, à 22 mètres de hauteur, un toit en forme de voûte. L'entrecroisement de ces structures en fer crée des formes ressemblant à des étoiles, qui deviennent de plus en plus petites plus on s'approche du toit, au centre duquel est placée une étoile à 5 branches. La majeure partie de ce toit comporte des trous à travers lesquels le ciel est visible. Ces formes d'étoiles, le toit évoquant la voûte céleste et le ciel de Neyshâbour visible à travers le monument rendent hommage aux connaissances en astronomie de Khayyâm.

> Des formes d'étoiles, le toit évoquant la voûte céleste et le ciel de Neyshâbour visible à travers le monument rendent hommage aux connaissances en astronomie de Khayyâm.

Les espaces créés par l'entrecroisement des piliers ont été remplis avec du béton pour certains, et laissés vides pour d'autres. Les espaces remplis sont dix grands losanges, qui ont été ornés par des mosaïques sur leur surface interne et externe. Dans son interview, Houshang Seyhoun explique que pour lui, la plus belle ornementation ne pouvait être que les quatrains de Khayyâm lui-même. C'est pourquoi l'Association des œuvres nationales demanda à M. Jalâl Homâi (1900-1980) de choisir vingt quatrains de Khayyâm dont l'authenticité ne faisait pas de doute pour les chercheurs en littérature. Ces quatrains furent calligraphiés par M. Mortezâ Abdolrassouli, qui utilisa l'écriture *ta'ligh* en s'inspirant des maîtres en calligraphie tels que Mir Emâd (1554-1615). Les mosaïques furent ensuite préparées et placées comme des épigraphes à une

des losanges sont des mosaïques évoquant des monuments historiques de l'Iran, avec des dessins de fleurs et de lierres.

Tout autour du monument funéraire, Houshang Seyhoun a construit sept petits bassins placés sur un cercle centré par le monument funéraire. Ces bassins sont recouverts de constructions en pierre de granit dont la forme évoque une tente, ce qui est une allusion au nom de Khayyâm: le père de Khayyâm cousait des tentes, que l'on appelle *kheymeh* en persan, d'où son nom. Les bassins sont ornés de mosaïques de couleur turquoise en forme d'étoiles à sept branches. Ces sept bassins évoquent les sept cieux, ce qui est une autre évocation des connaissances de Khayyâm en astronomie. Chaque bassin est doté d'une fontaine, et le bruit de l'écoulement de l'eau contribue à créer une ambiance poétique.

Les constructions annexes

Houshang Seyhoun avait le projet de construire dans une autre partie du jardin une bibliothèque, ainsi qu'une auberge pour les chercheurs sur Khayyâm qui souhaitaient séjourner à proximité du tombeau du poète et profiter de l'atmosphère poétique de ce lieu. Un musée fut inauguré à proximité du tombeau de Khayyâm au printemps 2000, lors du congrès organisé sur Khayyâm à Neyshâbour. Ce musée tente de restituer le contexte dans lequel Khayyâm vivait. Les objets qui y sont conservés sont des objets en bronze et en fer et des poteries de Neyshâbour datant du IXe au XIIIe siècle (compte tenu de l'importance qu'avait la poterie de Neyshâbour dans le passé, et du fait que Khayyâm ait souvent évoqué la terre et la poterie dans ses quatrains), des ustensiles utilisés en astronomie du temps de Khayyâm, et des manuscrits traitant d'astronomie. ■

Les bassins sont ornés de mosaïques de couleur turquoise en forme d'étoiles à sept branches. Ces sept bassins évoquent les sept cieux, ce qui est une autre évocation des connaissances de Khayyâm en astronomie.



Le ciel de Neyshâbour est visible à travers les espaces vides du monument.



Les fleurs des abricotiers tombent sur le tombeau de Khayyâm au printemps

Les sources utilisées sont des articles disponibles sur les sites suivants, consultés le 31 août 2010 sur internet:

- www.shamkhani.com
- aparni.blogfa.com
- hkarimi.frm.ir
- avadseyhoun.blogfa.com
- neyshaburian.blogfa.com

CULTURE ARTS

Aperçu de l'histoire du graphisme en Iran

1- *Des origines à l'époque moderne*

Minoo Khâni

L'art du graphisme remonte à un passé très lointain. On pourrait même dire que ses racines datent de la préhistoire, moment où sont apparus les premiers dessins et les premières images, sur des os ou des murs. Ces images représentent une première trace laissée par l'homme de façon volontaire. Elles correspondent à une volonté d'expression, de transmission d'un message, d'un savoir. Elles sont considérées comme l'essence du graphique.

A l'époque préhistorique, l'inexistence de traces écrites nous permet d'avancer l'idée que les savoirs se transmettaient oralement. Toutes les informations que nous avons de cette époque proviennent de fouilles archéologiques, de découvertes de sites historiques, de recherches qui nous laissent supposer des hypothèses quant à la façon de vivre des populations. Toutes ces connaissances ont été sujettes à notre interprétation.

Comment vérifier dès lors que le graphisme en Iran est un art récent et moderne? Comment est-il né? Comment a-t-il évolué? Quelles sont les différences entre les générations successives et quelles en ont été les figures les plus importantes? Quelle est la situation actuelle du graphisme iranien et quelles sont ses perspectives d'avenir?

I-L'évolution du graphisme iranien

Comme nous l'avons dit, du point de vue historique, les racines de cet art moderne sont les premières images objectives et subjectives créées par les premiers hommes. Par ces images, nous pouvons supposer que leurs intentions étaient d'imiter et de reproduire la nature: animaux et individus, mais aussi la vie et la société, comme dans leurs représentations de la chasse. A la base de ces dessins, les premières inscriptions étaient des pictogrammes qui reproduisaient assez fidèlement les objets et scènes désignés.

Rappelons que l'écriture est apparue dans le bassin de la Mésopotamie[1] à Sumer, il y a environ cinq mille ans. Pour des raisons d'économie et de gain de temps, les dessins se stylisèrent de plus en plus jusqu'à se résumer parfois à quelques traits. Un pas fut franchi lorsque les écritures se dissocièrent de ce phonème et qu'on passa à un système de graphème, la plus petite unité décomposable de notre langage. On parvint ainsi à l'abstraction de l'écriture, chaque code demandant une initiation avant d'être compris. Ce n'est que dans leur articulation et leur solidarité que ces signes parviennent à prendre un sens. Ce langage devint même le héraut de l'intellectualisation et de toutes les philosophies en Occident. Un langage lié à la spiritualité, la construction et la réflexion. Il y avait donc un langage abstrait et conceptuel destiné à retranscrire un monde intelligible et spirituel et un langage pictural anodin destiné à retranscrire un monde anodin.

Autrement dit, l'alphabet naquit de la volonté de signification descriptive et géométrique des interjections, donc des sons et de la parole. La pensée, parce qu'elle correspond à un besoin de l'homme, serait issue de cette volonté de s'exprimer.

En considérant ces premières représentations de la vie sociale comme le premier moyen par lequel

l'humanité s'est exprimée, nous admettons alors que le graphisme y trouve ces sources.

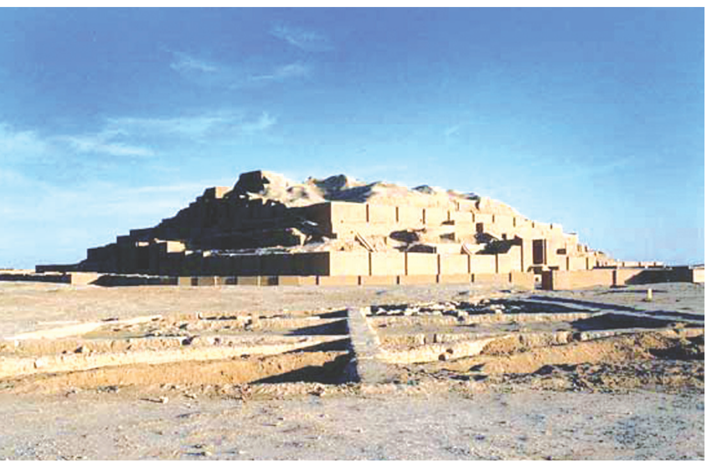
Le graphisme donne une vision du monde et des objets au travers des images et de l'écriture. C'est l'un des arts les plus anciens de l'humanité, mais aussi une création moderne. En effet, s'il a commencé avec des représentations sur des pierres ou des murs, il englobe maintenant les technologies les plus modernes et les plus complexes pour faire des illustrations. C'est un art qui a évolué en même temps que l'homme.

En Iran, l'art graphique a connu une évolution à la fois claire et obscure. Nous trouvons des traces graphiques partout, par l'écriture et par les dessins. L'architecture est remplie d'une mine de trésors, comme le temple d'Anâhitâ[2] (image n° 1), les bas reliefs de Persépolis[3] (image n°2). Les villes de Tchoghâzanbil[4] (image n° 3), Suse[5] ou Bishâpour[6] nous frappent également par leurs richesses architecturales. Par exemple, à l'époque des Mèdes[7] et des Achéménides[8], les cartes spécifiques des coursiers de la poste portaient des signes qui indiquaient la dimension et le chemin des caravansérails. Des fouilles archéologiques ont également montré que l'esquisse de la monnaie de l'époque achéménide (Shiki) présentait toutes les caractéristiques d'une œuvre graphique (image n° 4). Même l'art de tapisser des Iraniens est empreint de traces graphiques et d'esquisses. Pendant la guerre de Xerxès Ier[9] contre les Egyptiens (484 av. J.-C.), les artistes iraniens et les graphistes de l'époque dessinèrent un parapet tête de chat sur les casques des soldats. Le chat étant considéré comme un animal sacré en Egypte, les Egyptiens ne purent donc pas attaquer leurs adversaires et furent vaincus.

L'art graphique iranien a laissé son empreinte partout. A l'époque d'Abbâs Ier le Grand[10], les esquisses des navires


Le temple d'Anâhitâ (image n° 1)


Les bas reliefs de Persépolis (image n°2)


Les villes de Tchoghâzanbil (image n° 3)



Monnaie de l'époque achéménide (image n° 4)

de guerre iraniens étaient de véritables œuvres graphiques. Les tableaux de Mohammad Zamân - graphiste et peintre de l'époque du Tahmasp Ier[11]- sont très renommés, comme par exemple son tableau *«La rencontre de Leili et Majnoun»*, qui est un chef d'œuvre incontestable. Les poteries trouvées à Izeh[12], Sialk[13] et Dâmghân[14] portent des signes graphiques très clairs. Elles sont une source de renseignements couvrant plus de sept millénaires d'Histoire. Le *Shâhnâmeh*[15], recueil mythologique iranien, décrit le poinçon de Kaviân[16], vestige mythique de l'art graphique. Même le drapeau iranien présente des caractéristiques graphiques avec son design du Farvahar[17].

Le *Shâhnâmeh*, recueil mythologique iranien, décrit le poinçon de Kaviân, vestige mythique de l'art graphique. Même le drapeau iranien présente des caractéristiques graphiques avec son design du Farvahar.

Ainsi, toutes les fabrications artisanales, que ce soit dans des domaines tels que la décoration des miroirs, la forge ou la fabrication des tapis, sont considérés comme des trésors graphiques nationaux. Les personnes chargées de décorer de mosaïques les bâtiments, qui mélangeaient la ligne et la couleur sur les murs et les voûtes, auraient été considérées comme des graphistes de périphérie. Le potier, qui créait des formes et des motifs différents pour distinguer chacune de ses œuvres, aurait été un graphiste d'emballage. Les illustrateurs exercent toujours le même travail de nos jours: peindre le texte en images. La calligraphie, graphique qui transmet un concept avec un ordre spécifique et une couleur unique, est considérée comme un art indépendant, mais lorsqu'elle apparaît dans la mise en page ou dans l'alphabet, elle se rattache aux œuvres dites graphiques.

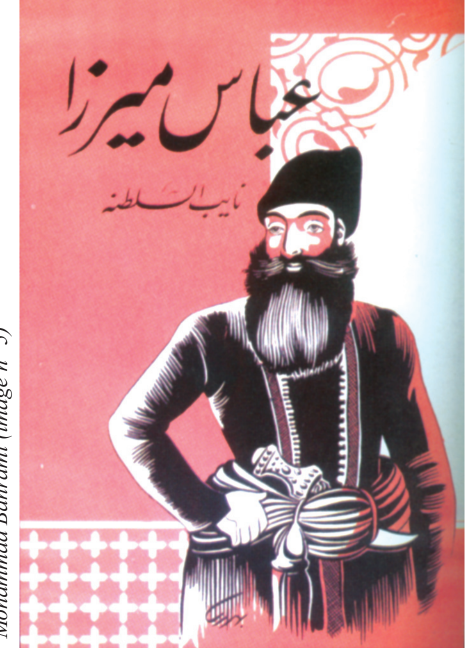
II. Le graphisme moderne en Iran

Le graphisme contemporain en Iran apparaît comme un art médiatique. A l'époque de l'introduction de l'imprimerie en Iran, il avait une fonction industrielle et commerciale. Dans les années 1940, on désignait le graphisme par les termes de "peinture publicitaire" ou "graphisme de marché". Les graphistes illustraient les livres et travaillaient essentiellement pour la presse. Ils faisaient la mise en page des communications et présentaient les produits d'importation.

En Iran, comme partout dans le monde, deux visions du graphisme apparaissent. La première considère que le graphisme n'est pas un art. Le graphiste est alors un technicien et sa créativité dépend de la demande des commanditaires. On peut affirmer que la plupart des œuvres graphiques dans le monde ont été faites par les graphistes du marché. Ils dessinent par exemple les logos des entreprises ou des instituts. Ces fonctions ont été accentuées par l'influence de la culture

occidentale en Iran et le besoin de s'adapter à celle-ci, notamment dans l'utilisation des langues pour une communication plus internationale. Les graphistes ont aussi été obligés d'utiliser les caractères d'écriture latine.

La deuxième vision définit le graphisme par sa valeur artistique, qui est très importante. Ces œuvres sont produites pour le public et pénètrent la société, elles peuvent enrichir la culture visuelle de la société. Ces œuvres laissent une trace visuelle de notre civilisation, apportent une vision de la société à ses contemporains et laissent une trace pour les générations à venir, un peu comme les hiéroglyphes à l'époque égyptienne. Ces graphistes artistes croient que si une œuvre est artistique, du point de vue des médias, ils auront plus d'impact pour inspirer un message au sujet. Ces derniers sont des graphistes auteurs parce qu'ils ne servent pas seulement le commanditaire, mais créent aussi sans demande. Des musées consacrés aux œuvres graphiques ont été créés, comme le Musée des affiches à Paris ou à Londres. Ils préservent et exposent les affiches en tant qu'œuvres d'art. Cette deuxième vision du graphisme comme un art est une volonté internationale, chaque pays essayant de présenter sa nationalité et son identité au travers du graphisme.



La couverture du livre Abbâs Mirzâ, *Mohammad Bahrâmi (image n° 5)*

Le graphisme contemporain en Iran apparaît comme un art médiatique. A l'époque de l'introduction de l'imprimerie en Iran, il avait une fonction industrielle et commerciale. Dans les années 1940, on désignait le graphisme par les termes de "peinture publicitaire" ou "graphisme de marché".

III. La première génération de graphistes iraniens

Au début des années 1940 apparut la première génération des graphistes contemporains en Iran. Elle se divise en deux groupes. Les premiers sont les graphistes publicitaires, qui ont su créer de magnifiques designs basés sur leur expérience. Parmi eux, on peut notamment citer: Bouyk Ahmari (né en 1921), Mohammad Bahrâmi (né en 1927- image n° 5), Mohammad Tajvidi (image n° 6) et George Simoniân.

Le deuxième groupe est composé de graphistes chevronnés ayant étudié à l'étranger. Ils sont les fondateurs du graphisme moderne en Iran. Prenons l'exemple de Mahmoud Javâdipour (né en 1921). En 1944, lorsqu'il était étudiant, il créa des œuvres mémorables pour la banque nationale d'Iran, comme les chéquiers (image n° 7). Ses créations, signes, timbres et affiches sont



La couverture du livre Robâiyât d'Omar Khayyâm, *Mohammad Tajvidi (image n° 6)*

inoubliables et ses illustrations ont eu beaucoup d'influence sur le graphisme. Après des études à Munich, il se consacra à l'établissement d'un département de graphisme à la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran. Ce département fut finalement inauguré en 1968, notamment grâce aux efforts de Houshang Seyhoun, doyen de cette faculté.

Une autre figure importante du graphisme moderne en Iran est Houshang Kâzemi. Il a été le premier étudiant iranien à étudier le graphisme en France en 1942. A son retour à Téhéran en 1957, il a été le fondateur de la Faculté des Beaux-arts de l'Université de Téhéran. Il se consacra également à l'établissement d'une section de graphisme au sein de l'Organisation du Tourisme iranien. Cette section était chargée de créer et de dessiner des signes et des affiches destinés aux touristes et aux voyageurs (image n° 8).

Chéquiers de la banque nationale, Mahmoud Javâdipour (image n° 7)

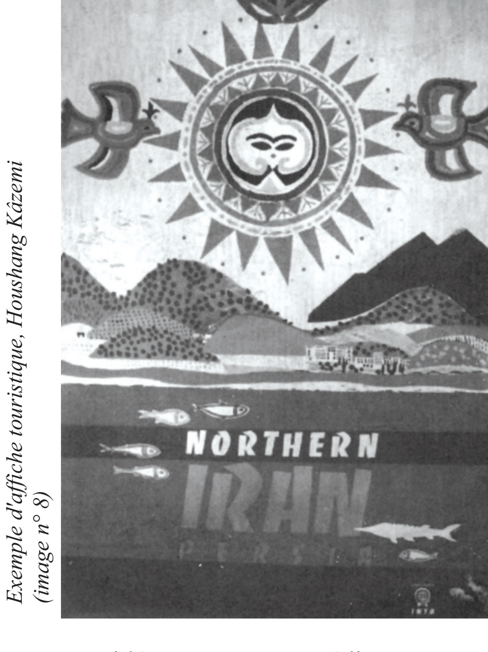
Parmi les illustrateurs de la première génération, l'un des fondateurs de l'illustration moderne en Iran fut Houshang Pezeshkniâ (né en 1941). Son œuvre la plus célèbre est la couverture du magazine *Kavosh* (image n° 9).

La publication des œuvres de la première génération de graphistes dans les grandes villes a permis au public d'apprécier le graphisme dans ses aspects conceptuel et esthétique. Cela a également permis son développement, le public portant plus d'attention à ce type d'œuvres.

IV. La deuxième génération de graphistes iraniens

La première génération de graphistes iraniens a laissé place à une seconde génération dans les années 50 et 60. Elle se composait essentiellement d'étudiants des Beaux-arts en peinture ou en arts décoratifs. Les expériences de la première génération leur ont permis de travailler comme des graphistes indépendants, mais ils ont également été confrontés à l'influence des pays occidentaux. Ils ont transformé la figure du graphisme iranien en définissant le graphisme comme un art des médias du XXe siècle.

La première figure de cette génération est Sâdegh Barirâni, que l'on peut



Exemple d'affiche touristique, Houshang Kâzemi (image n° 8)

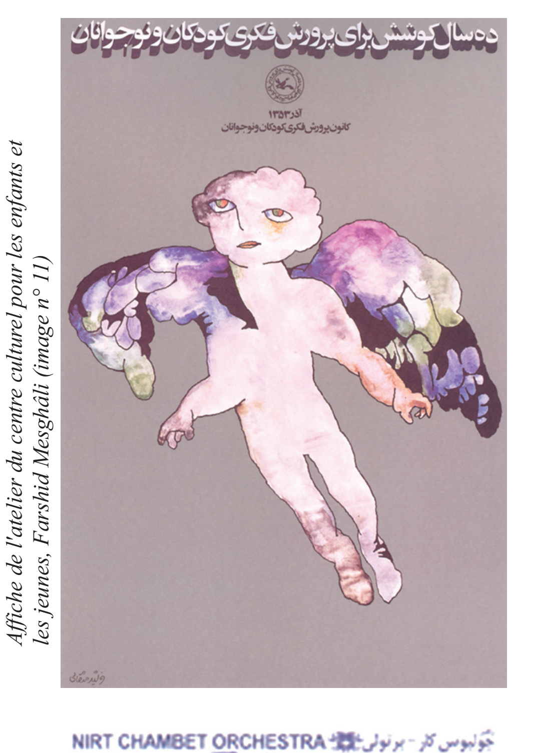
Couverture du magazine *Kâvosh*, Houshang Pezeshkniâ *(image n° 9)*



Couverture d'un livre, Aydin Aghdâshlou (image n° 10)

considérer comme un médiateur entre la première et la deuxième génération. Il a étudié à la Faculté des Beaux-arts sous la direction de Mahmoud Javâdipour et Houshang Kâzemi. Avant de partir à l'étranger pour continuer ses études, il avait déjà créé des affiches. Il a joué un rôle important dans le développement de l'art graphique en Iran, en particulier lors de son travail au ministère de la Culture et des Arts.

Parmi les artistes de la deuxième génération, nous pouvons citer Mortezâ Momayez dont les illustrations du magazine *Ketâb-e Hafteh* furent remarquables. On peut également citer les travaux d'Aydin Aghdâshlou (né en 1941) pour la couverture d'un livre publié par les éditions Gutenberg (image n° 10); Noureddin Zarrinkelk (né en 1938) pour ses illustrations ou celles de Farshid Mesghâli qui visaient un public enfantin (image n° 11). Nous pouvons également mentionner la gestion artistique d'atelier du *Kânoun-e Parvaresh Fekri Koudakân va Nojavânân* (Centre culturel pour les enfants et les adolescents); le travail de Ghobâd Shivâ pour avoir dessiné les affiches de l'orchestre de la radio et la télévision (image n° 12); Mohammad Ehsâi (né en 1940) pour ses travaux calligraphique et typographique; Kâmrân Kâtouziân (né en 1941) et Abbâs Kiârostami (né en 1941), pour leur intervention dans les domaines



Affiche de l'atelier du centre culturel pour les enfants et les jeunes, Farshid Mesghâli (image n° 11)



Affiche pour l'orchestre de la radio et la télévision, Ghobâd Shivâ, (image n° 12)

publicitaires du cinéma; Ali Akbar Sâdeghi (né en 1938) pour ses illustrations traditionnelles (image n° 13).

A la différence de la première génération, la deuxième génération présentait des caractéristiques qui n'étaient pas exclusivement propres à l'Iran. Ces artistes avaient l'émotivité de la culture occidentale et leurs œuvres comprenaient les styles graphiques de la Pologne, de l'Allemagne et des Etats-Unis. Ils ne s'intéressaient pas particulièrement à la société iranienne et à ses besoins. C'est notamment à cause du retard du pays dans le domaine du graphisme que la plupart des organismes culturels et artistiques insistèrent pour que ces artistes imitent les œuvres occidentales.

Quelques artistes comme Momayez, Shivâ et Ehsâi essayèrent toutefois de renforcer le caractère spécifiquement iranien dans leurs œuvres, mais le graphisme contemporain iranien de cette époque est fortement associé au graphisme occidental. ■




Illustration, Akbar Sâdeghi (image n° 13)

1. Région située entre le Tigre et l'Euphrate.
2. Le plus grand ensemble architectural d'Iran dédié au culte de la déesse. Il est construit sur une plateforme surélevée.
3. Capitale de l'Empire perse achéménide. Sa construction débuta en 521 av. J.-C. sur ordre de Darius Ier.
4. Temple construit par les Elamites.
5. Ancienne cité élamite (4000 av. J.-C.), située dans le sud de l'actuel Iran.
6. Ancienne cité de la civilisation élamite.
7. Les Mèdes sont un peuple de l'Iran ancien. Ils formèrent l'un des premiers empires iraniens au début du VII siècle av. J.-C.
8. L'empire achéménide fut le premier des empires perse à régner sur une grande partie du Moyen-Orient.
9. Fils du roi Darius, il naquit vers 519 av. J.-C. et mourut en 465 av. J.-C., roi perse (485-465) membre de la dynastie des Achéménides.
10. Cinquième roi de la dynastie safavide (1571-1629).
11. Deuxième roi de la dynastie safavide (1514-1575).
12. Ancienne cité élamite.
13. Site archéologique habité du Ve au IIIe millénaire av. J.-C.
14. Aujourd'hui site archéologique, elle a été capitale d'empire à l'époque séleucide (330-150 av. J.-C.)
15. Poème épique persan de plus de 60 000 distiques, écrit vers l'an 1000 par Ferdowsi, poète persan du Xe siècle (940-1020).
16. Drapeau et emblème royal de la dynastie sassanide.
17. Dans le zoroastrisme, le *farvahar* est l'énergie divine de la vie.

Bibliographie:

- Craij James, *30 gharn tarrâhi-ye graphic* (Thirty Centuries of Graphic Design), Ministère de la culture et de l'art, Téhéran, 2006, 258 pages.
- Hollis Richard, *Tarrâhi-ye graphic; târikhi feshordeh* (Graphic Design; A Concise History), Ministère de la culture et de l'art, Téhéran, 2003, 472 pages.
- Momayez Mortezâ, *Harfhâ-ye tajrobeh, majmou'eh maghâleh az 1967 tâ 2000* (Paroles d'expérience, recueil d'articles de 1967 à 2000), Did éditeur, Téhéran, 2004, 265 pages.
- Shanâni Hossein, *Graphism dar Iran 1* (Le graphisme en Iran I), Daroug Now, Téhéran, 2002, 580 pages.
- "Matn va hâshieh-ye biennâl-e Tehrân dar muze-ye honar-e moâser" (Autour de la biennale de Téhéran au Musée des Arts contemporains), in *Soroush,* n° 384, 12 juin 1987, pp. 58-59.
- "Eyniat-e zibâishenâssi-e bayân" (L'objectivité de l'esthétique de l'expression), in *Soroush,* n° 475, 2 juin 1990, pp. 22-24.
- "Moshkel-e bâzâr-e graphism dar Irân" (Le problème du marché du graphisme en Iran), *Les arts plastiques,* n° 50, décembre 1997, pp. 10- 17.
- Shivâ Ghobâd, "Graphism, gozashteh, hâl, âyandeh" (Le graphisme; passé, présent et futur), *Le bulletin Shivâ,* n° 1, septembre 2006, pp. 2-3.
- Momayez Mortezâ, "Tavalod-e graphism-e irâni" (La naissance du graphisme iranien), *Goftegou,* n° 16, pp. 31-39.
- Momayez Mortezâ, "Mehvar-e 40 sal graphism-e irâni" (Le pivot des 40 ans du graphisme iranien), *Kiân,* n° 31, juillet 1997, pp. 60- 65.
- Momayez Mortezâ, "Tanafos zir-e derakht-e graphic" (Temps d'arrêt sous l'arbre du graphique), *Sana'te Tchap n° 139*, pp. 4-9.
- Javâdipour Mahmoud, "Fasli az honar-e graphic" (Un chapitre de l'art du graphique), *Graphique n° 38*, pp. 6-12.
- Bahrâmi Mohammad, "Fasli az honar-e graphic" (Un chapitre de l'art du graphisme), *Graphique n° 36*, pp. 26-29.
- Chichegarân Esmaïl, "Ettefâghât-e ejtemâi va poster" (Les événements sociaux et l'affiche), *Graphique n° 29*, pp. 30-32.
- Interview avec Ahmad Aghâgholizâdeh, "Honar-e graphisme, yek muze-ye omoumi ast" (L'art du graphisme est un musée public), *Les arts plastiques n° 22*, pp. 33-37.
- http//www.Ranghmagazine.com, avril 2007.
- http//www.Kargah.com, avril 2007.
- http//www.rasm.com, avril 2007.
- http//www.qoqnoos.com, avril 2007.

Paris
La Halle Saint Pierre, Musée d'Art Naïf

ART BRUT JAPONAIS
La nouvelle vague japonaise

Jean-Pierre Brigaudiot

Ce musée de taille modeste se situe sur la Butte Montmartre, au pied de l'église du Sacré Cœur. Le bâtiment est une ancienne halle (un marché couvert) de type Baltard c'est-à-dire une architecture métallique érigée à la fin du XIXe siècle et devenue en 1986 un musée d'art brut et d'art naïf. Le fondateur de ce musée est un collectionneur passionné, Max Fourny, qui a, au fil des années, rassemblé plus de 600 œuvres représentatives de ce qui est indéniablement le meilleur de l'art brut et de l'art naïf. Le musée comporte deux grands espaces d'exposition, une librairie fort intéressante dans le domaine de l'art brut et de l'art naïf, un vaste espace central qui est un lieu de rencontre, de lecture et en même temps une cafétéria et enfin un auditorium utilisé notamment pour tout ce qui intervient en complément des expositions: concerts, rencontres et débats, conférences, projections et spectacles.

Affiche de l'exposition "Art brut japonais"

Avec l'art brut, l'art des marginaux, l'art enfantin, l'art des aliénés et d'une certaine manière les arts qu'on appela primitifs, nous sommes en présence d'un art de nature alternative c'est-à-dire un art désigné comme tel par une attention qui lui a été portée a un moment donné par notamment la psychanalyse, des artistes, des anthropologues et des collectionneurs. Le terme d'art est ici quelque peu impropre en ce sens que les auteurs de ces œuvres sont étrangers à la notion institutionnelle d'art et n'ont le plus généralement pas d'intention artistique constituée comme telle. L'art brut est une notion inventée qui va désigner certains travaux ou œuvres comme étant une forme d'art alors que cette activité existe depuis toujours: il s'agit de ce que créent les uns et les autres durant leurs loisirs ou dans le but de conjurer leur ennui ou leur mal être, ou encore en vue de décorer leur environnement. Le concept d'artiste lui-même est une invention relativement récente dans l'histoire de l'humanité. Nathalie Heinich explique fort bien cet aspect des choses dans son ouvrage *Du peintre à l'artiste. Artistes et académiciens*

à l'âge classique.

Les œuvres rassemblées sous ce label de l'art brut ont donc des fonctions qui peuvent être d'ordre thérapeutique, de l'ordre du loisir ou bien encore de l'ordre du rituel. C'est donc une attention particulière portée à ces œuvres qui a permis de les nommer œuvres d'art et de les faire entrer dans la catégorie art. L'un des principaux promoteurs de l'art brut fut le peintre Jean Dubuffet opérant dans le cadre d'une révolte personnelle contre l'enseignement académique de l'art et contre une culture trop pesante (voir son ouvrage *Asphyxiante Culture*); cependant, bien avant lui, le chemin avait été tracé et un intérêt porté aux arts autres ou alternatifs avec par exemple les artistes collectionneurs d'art africain tels Picasso ou Derain. L'histoire de l'art nous enseigne également que la révolution cubiste passe par une prise en compte des figures des masques africains collectionnés par Picasso; celui ci ayant par ailleurs été un admirateur de l'œuvre du Douanier Rousseau.

La Halle Saint Pierre présente au fil du temps des expositions d'une grande pertinence et qualité quant à leur nature et quant au choix des œuvres; la librairie a une politique volontariste et éclairée d'accompagnement des expositions et offre une multitude d'ouvrages liés à chacune d'entre elles.

L'exposition "Art Brut Japonais" rassemble une soixantaine de créateurs contemporains, la plupart souffrant de handicaps mentaux et œuvrant le plus souvent dans l'ignorance totale de l'art institutionnel; il s'agit donc de pratiques que l'on peut qualifier d'autistes et à caractère obsessionnel marqué. Certaines œuvres relèvent de la psalmodie ou du récitatif incantatoire comme par exemple l'écriture de minuscules et proliférants



Hirano Shinji

Le terme d'art est ici quelque peu impropre en ce sens que les auteurs de ces œuvres sont étrangers à la notion institutionnelle d'art et n'ont le plus généralement pas d'intention artistique constituée comme telle.



Kibushi Daisuke



Sasaki Sanae

idéogrammes de Moriya Kishaba ou la répétition infinie de son nom en sortes de chenilles processionnaires effectuée par Mineo Ito. L'écriture est très présente ici; soit en tant que telle et pour elle même; pour ce qu'elle signifie ou tente de signifier ou en accompagnement de l'image dessinée ou collée, tel est le cas des travaux de Hiraoka Nobuhiro. Bien évidemment, pour le visiteur, ces écritures sont à la fois fascinantes en leur dimension infinie et d'autre part perçues en tant que signes plastiques puisque leur sens n'est point accessible à qui ne maîtrise pas le japonais. Pas bien loin de l'écriture ou des idéogrammes, une œuvre sous forme d'installation de figures humaines ou animales de petits formats se présente comme en amont de l'invention de l'écriture, ceci en ce sens que les figures très simplifiées, mises à plat, sont avant tout des pictogrammes. Le parcours de l'exposition assure une diversité des rencontres avec des œuvres différentes les une des autres, certaines sont des œuvres sur papier, d'autres des céramiques où l'on retrouve d'une autre manière le caractère obsessionnel et compulsif propre aux écritures, ce à quoi s' ajoute la force générée par la trituration primaire de la terre à modeler. Ce sont par exemple les œuvres très organiques de Satoshi Nishikava ou celles de Shinichi Savada**.** Et puis il y a des dessins étonnants de précision acharnée comme ces séries de minuscules trains de Hidenori Motooka, et ici encore le caractère obsessionnel est frappant.

L'exposition "Art Brut Japonais" rassemble une soixantaine de créateurs contemporains, la plupart souffrant de handicaps mentaux et œuvrant le plus souvent dans l'ignorance totale de l'art institutionnel.

D'autres œuvres plus picturales penchent vers une forte expressivité, comme celles de Koichi Fujino dont les formes brunes et animales évoquent à la fois les monstres des cauchemars enfantins et certaines œuvres de Brauner. Les peintures de Hiroe Kittaka nous renvoient à travers notre culture artistique vers Wols ou Tobey, donc à un art informel au geste compulsif mais aussi un art qui voulut être un art de la table

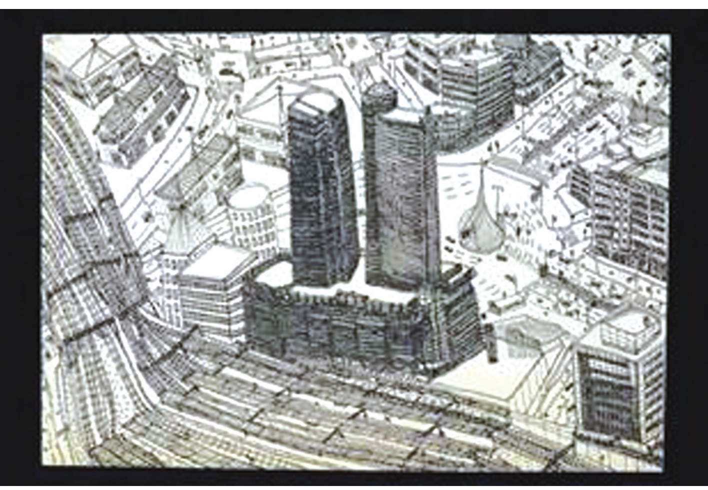


Hiraoka Nobuhiro

rase. Des figures humaines très fortement cernées nous renvoient à Dubuffet avec par exemple les peintures de Kubota Yoko ou de Hirano Shinji. Et puis pour abonder dans la diversité d'autres œuvres relèvent du reliquaire ou de l'installation, faites par exemple à partir d'assemblages d'objets usuels tout à fait ordinaires.

L'exposition peut surprendre quelque peu en ce sens qu'une grande partie des œuvres semble être au diapason non seulement d'un Japon contemporain mais aussi de la vie mondialisée d'aujourd'hui… ou bien, question, serait-ce que ma propre représentation de l'art brut se serait figée sur ce que j'ai pu en voir antérieurement, se serait peut être un peu trop immobilisée sur un type d'art brut daté? Il est indéniable que, pour suivre la position prise par Dubuffet, nous ne percevons les œuvres qu'à l'aune de nos connaissances et de notre culture. Cette exposition d'art brut japonais actualise sans nul doute des représentations de l'art brut un peu convenues et de ce fait en perte de leur singularité. Il est vrai que l'art d'aujourd'hui a toute liberté pour s'auto-définir au fur et à mesure qu'il se crée, dans la plus grande profusion et diversité, ainsi les frontières entre l'art et la vie se sont beaucoup érodées et nul doute que l'art brut a un peu perdu de sa singularité et de son pouvoir d'étonnement.

L'exposition s'accompagne d'un catalogue intéressant mais malheureusement cher, la culture à un prix qui est aussi celui de son accès.■



Tsuji Yuji

> Pour le visiteur, ces écritures sont à la fois fascinantes en leur dimension infinie et d'autre part perçues en tant que signes plastiques puisque leur sens n'est point accessible à qui ne maîtrise pas le japonais.



Sawada Shinichi1



Uchiyama Chiaki



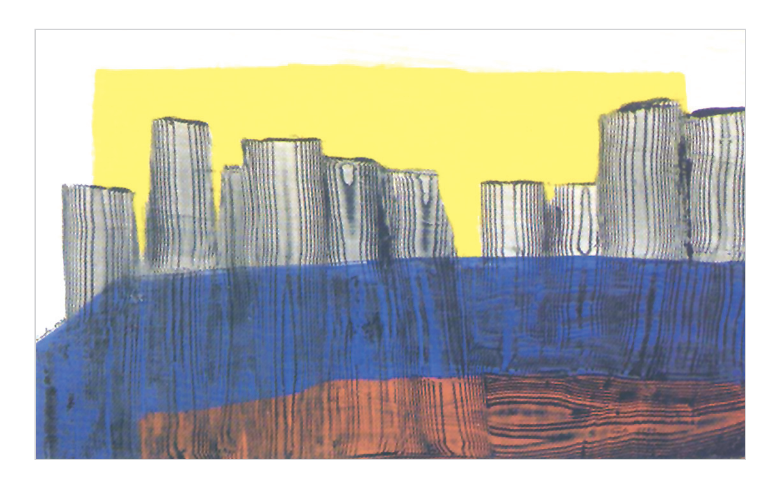
Behjat Sadr Pionnière de la peinture conceptuelle en Iran

Djamileh Zia

Behjat Sadr (1924 – août 2009) est une figure importante de la peinture moderne de l'Iran. Ses tableaux sont d'emblée reconnaissables par les lignes tracées à l'aide d'un couteau à plâtre dans une ou deux couches de couleur. Les critiques la considèrent comme l'une des pionnières de la peinture conceptuelle en Iran.

Behjat Sadr dit dans un entretien[1]: «*Quand j'étais lycéenne, je m'intéressais à l'astronomie et aux mathématiques et je ne pensais absolument pas à la peinture. [...] Mais j'ai commencé à peindre. Je ne sais pas ce qui s'est produit. Ensuite, comme tout ce que j'entreprends est sérieux pour moi, j'ai peint avec sérieux aussi*». Elle décide d'entrer aux Beaux Arts de l'Université de Téhéran, ce qu'elle réussit en 1948. Elle dit à propos de ses années d'études: «*Dans l'ensemble, sous une apparence docile, j'étais quelqu'un de rebelle. Je respectais mes professeurs [...]. Je les écoutais mais je faisais ensuite ce que j'avais en tête*». Elle termine ses études aux Beaux Arts en 1954 (elle est reçue première de sa promotion), obtient une bourse d'études l'année suivante et part en Italie. C'est à Rome qu'elle crée son style personnel. Un jour, une ficelle tombe sur le carrelage de la cuisine. La superposition de la forme sinueuse de la ficelle et des lignes droites du carrelage la subjugue. Elle reproduit les formes sinueuses et spiralées qui évoquent les galaxies. Son innovation la plus importante consiste à laisser de côté le pinceau pour utiliser un couteau à plâtre, avec laquelle elle trace des lignes, avec

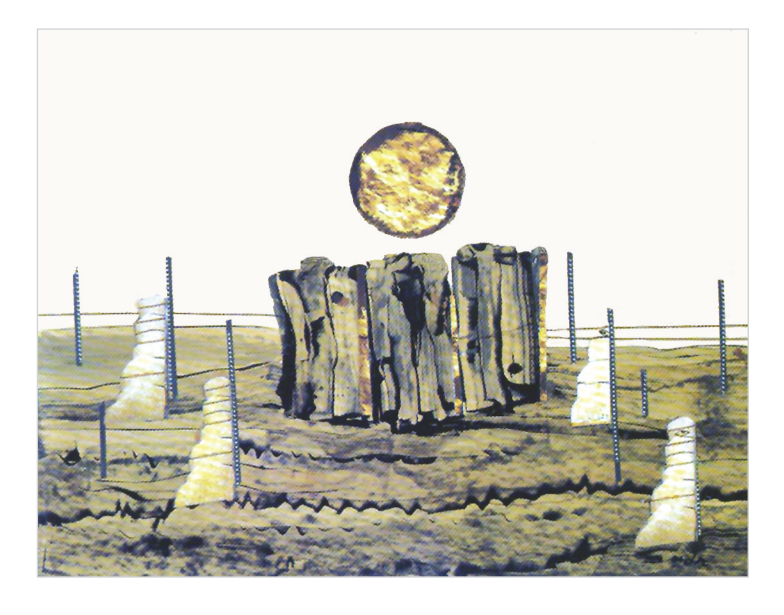
un rythme soutenu, dans deux couches de couleur qu'elle verse sur la toile posée par terre. La couche de couleurs du dessous devient visible par endroits, quand elle enlève des parties de la couche du dessus, qui n'est composée le plus souvent que de couleur noire. «*J'aimais les contrastes. J'ai très vite laissé de côté le pinceau et je me suis servie du couteau à plâtre. J'aimais, au lieu de mettre de la couleur, l'enlever de la toile [...]. J'aimais le bruit que cela faisait.*».

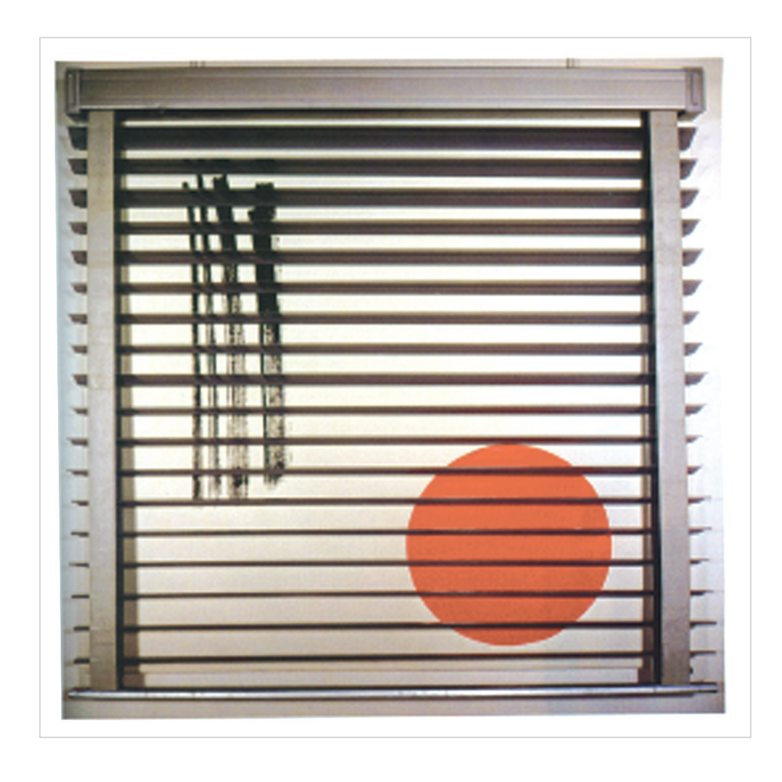


En 1956, elle reçoit le prix d'argent d'un concours à San Vito, et son tableau est reçu à la Biennale de Venise. L'année suivante, elle expose ses tableaux dans une galerie à Rome. C'est sa première exposition individuelle. Elle commence à être connue dans les milieux artistiques italiens. Elle revient en Iran en 1960 et enseigne la peinture aux Beaux Arts de Téhéran. C'est là que commence la deuxième période de ses œuvres. Elle utilise sa méthode personnelle (qui consiste à verser de la couleur et tracer des lignes avec le couteau à plâtre) pour peindre des arbres, dont la forme se simplifie au fur et à mesure, pour aboutir à des figures abstraites, des rectangles colorés. Ces formes sont pour elle une évocation des arbres qu'elle voyait défiler avec vitesse des deux côtés de la route, quand enfant, elle regardait le paysage assise dans une voiture, ou quand elle suivait du regard les lignes de chemin de fer alors qu'elle voyageait en train. Elle reçoit en 1962, pour l'un des tableaux de cette période, le premier prix de la 3e Biennale de Téhéran, et son tableau est exposé à la 31e Biennale de Venise.



Sa troisième période de peinture est celle des jalousies noires à lames horizontales. Lors d'un concours organisé par l'UNESCO pour promouvoir la





lecture, Behjat Sadr a l'idée de dessiner sur une toile un cercle orange représentant le soleil, dont la lumière symbolise la connaissance. La toile est couverte d'une jalousie noire à lames horizontales,

> Elle utilise sa méthode personnelle (qui consiste à verser de la couleur et tracer des lignes avec le couteau à plâtre) pour peindre des arbres, dont la forme se simplifie au fur et à mesure, pour aboutir à des figures abstraites, des rectangles colorés.

symbole de l'obscurantisme et de l'ignorance. Les lames de la jalousie peuvent s'ouvrir et se fermer, et le soleil peut donc être plus ou moins visible à travers elles. Ce tableau, qui reçoit le premier prix du concours de l'UNESCO, est le point de départ d'une série de tableaux où une jalousie noire couvre la peinture dessinée sur la toile; les lames de la jalousie s'ouvrent et se ferment grâce à un moteur placé derrière le tableau.

Puis commence la période où Behjat Sadr utilise une feuille d'aluminium comme support de ses peintures, au lieu d'une toile. Elle met la feuille d'aluminium par terre, y verse de la peinture noire, et y trace des lignes le plus vite possible avec un couteau à plâtre. «*En fait, le support s'est choisi lui-même et m'a attiré vers lui. Je voyais que la flexibilité et la couleur grise de l'aluminium convenaient très bien au couteau à plâtre. [...] Le rythme du tracé du couteau à plâtre sur l'aluminium, c'est le mouvement-même. Je l'aimais beaucoup*» dit-elle avant d'ajouter: «*Dans mes peintures, il y a eu du mouvement dès le début. Le mouvement est la question importante de ma vie*». Les mouvements de sa main, quand elle trace les lignes, sont aussi précis que rapides, afin d'obtenir les formes qu'elle désire avant que la peinture ne sèche. Cela demande beaucoup d'énergie. Elle décrit ce travail comme une lutte avec les couleurs et avec elle-même. «*Quand je suis épuisée au plus haut point, je sens que le travail est terminé et je laisse le tableau de côté. [...] Je termine le tableau très vite et je le retouche après quelques jours*» dit-elle. Les tableaux de cette période peuvent évoquer les vagues, les rochers, ou certains agencements de briques des mosquées iraniennes - même si Behjat Sadr ne se sert pas consciemment des éléments de l'art traditionnel iranien dans ses tableaux.

La dernière période est celle où elle colle une photo au milieu de sa peinture, et met de la couleur autour. Les photos sont tantôt en couleur, tantôt en noir et

blanc; elles représentent en général des arbres, des rochers, parfois des bâtiments. Les formes géométriques qu'elle peint en se servant du couteau à plâtre couvrant parfois une partie de la photo, et cela crée un jeu entre les parties cachées et les parties visibles de celle-ci. Behjat Sadr dit à propos des tableaux de cette période: «*Mes derniers tableaux sont très forts*».

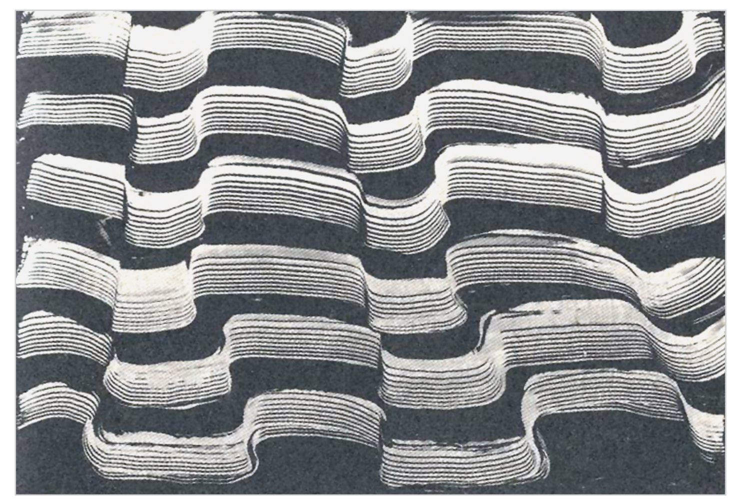
Lors de l'hommage rendu à Behjat Sadr en août 2009 quelques jours après son décès, Javad Mojabi, critique et historien d'art, a présenté le parcours artistique de Behjat Sadr.[2]

Pour lui, Behjat Sadr fut une grande artiste iranienne, car elle réussit à montrer sa vision du monde grâce à son style de peinture très personnel, où la combinaison des lignes crée des formes géométriques qui laissent apparaître l'aspect logique et réfléchi de son esprit. Javad Mojabi a souligné la persévérance de Behjat Sadr au cours de plusieurs décennies dans la voie qu'elle avait choisie, et qualifié cela d'admirable. Behjat Sadr ne fut pas découragée par les obstacles et poursuivit son travail, sans être tentée d'enfreindre à sa façon de peindre pour vendre ses tableaux, même si ses peintures n'étaient pas forcément attirantes pour les acheteurs potentiels (surtout en Iran). Javad Mojabi a également rappelé que Behjat Sadr est parvenue en fin de compte à faire accepter son style de peinture, au point que désormais, aucune collection de peinture iranienne moderne n'est complète sans ses tableaux.

Lors de cet hommage, Aydin Aghdashloo, qui fut l'élève de Behjat Sadr aux Beaux Arts de Téhéran au cours des années 1960, a également pris la parole. Il a souligné la créativité et la capacité d'innover de Behjat Sadr jusqu'aux dernières années de sa vie, au point que dans ses derniers tableaux, elle put s'approprier, avec les mouvements croisés de son couteau à plâtre, les paysages qu'elle aimait, en leur donnant une forme personnelle. Selon Aydin Aghdashloo, Behjat Sadr fut, avec

> Les mouvements de sa main, quand elle trace les lignes, sont aussi précis que rapides, afin d'obtenir les formes qu'elle désire avant que la peinture ne sèche. Cela demande beaucoup d'énergie. Elle décrit ce travail comme une lutte avec les couleurs et avec elle-même.





Mohsen Vaziri, l'un des premiers peintres iraniens à prendre des risques dans sa peinture, et à entreprendre un art conceptuel en Iran. La peinture de Behjat Sadr était mieux connue à l'étranger qu'en Iran, mais pour Aydin Aghdashloo, elle a eu des effets sur les peintres iraniens des générations suivantes, et tôt ou tard, les Iraniens reconnaitront incontestablement la valeur de l'œuvre de Behjat Sadr. ■

1. Les citations de Behjat Sadr sont tirées de l'entretien que Leyli Golestân a fait avec elle. Cf: Golestân, Leyli, *Goftegou bâ Behjat Sadr* (Entretien avec Behjat Sadr), Ed. Nashr-e Digar, Téhéran, 2006.
2. L'hommage rendu à Behjat Sadr eut lieu à la Maison des Artistes de Téhéran. Le parcours artistique de Behjat Sadr tel qu'il est décrit dans cet article est tiré des propos de Javad Mojabi.



Les dictionnaires de langue persane

Khadidjeh Nâderi Beni



A l'époque sassanide, où le persan était la langue officielle du pays, les Iraniens avaient déjà des dictionnaires persans, à l'instar des Chinois et des Grecs qui sont considérés comme les précurseurs de la lexicographie. Les archéologues ont ainsi découvert deux dictionnaires datant de cette époque: *OIM* et *Monâkhtây ou dictionnaire Pahlavi*. Lors de la diffusion croissante du persan dari en Iran, les locuteurs du persan pahlavi éprouvèrent le besoin d'apprendre le persan dari, ce qui entraîna une multiplication des dictionnaires. Après l'invasion des Arabes et la diffusion de leur langue en Iran, on vit l'apparition de dictionnaires bilingues persan-arabe appelés *ghâmous*[1].

L'histoire de la lexicographie persane se divise en deux périodes principales:

1. Période allant du VIe au XIe siècle, où la majorité des dictionnaires se consacrent à clarifier les difficultés des textes littéraires poétiques ou en prose.

2. Période allant de 1939 jusqu'à nos jours, où la grande majorité des dictionnaires se consacre à définir les mots vivants de la langue persane.

Voici quelques dictionnaires généraux de langue persane présenté par ordre chronologique, c'est-à-dire du début de la lexicographie à nos jours.

- *Farhang-e*[2] *Abou-Hafs*: Le dictionnaire d'Abou Hafs Samarghandi, poète et musicien du IVe siècle, est l'un des plus anciens de la langue persane. Son ouvrage disparût au XIe siècle mais à la même époque d'autres dictionnaires dont *Sorouri*, *Madjma'-ol-Fors* et *Djahânguiri*, très proches du dictionnaire d'Abou Hafs, firent leur apparition.

- *Loghat-e Fors*: Ce dictionnaire, dont le titre signifie "la langue persane", a été préparé par Assadi Toussi, poète et lexicographe du Ve siècle, également l'auteur du *Garshâsbnâmeh*[3]. Il écrit dans sa préface: "*Mon fils, Ardéchir Ghotbi, me demanda de compiler un dictionnaire de telle manière qu'il soit donné un exemple de chaque mot au travers d'une citation d'un poète persan.*" Voilà le commencement de l'utilisation d'une méthode lexicographique selon laquelle chaque mot est défini à l'aide d'un exemple littéraire. En France, cette démarche fut notamment utilisée par Richelet dans son *Dictionnaire françois contenant les mots et les choses* (1680), où il recourt à la citation de différents auteurs pour illustrer chaque mot.[4] En 1276/1897, *Loghot-e Fars* fut corrigé par un orientaliste allemand et publié en Allemagne. La version la plus récente de ce dictionnaire date de 1957, date à laquelle Mohammad Dabir Siâghi en publia une nouvelle édition. *Loghat-e Fors* est le plus ancien dictionnaire persan et une version d'époque de ce dictionnaire est disponible à la Bibliothèque nationale d'Iran.

- *Tafâsir fi Loghat-e Fors*: écrit par Ghatrân-e Armavi, poète du Ve siècle. Nâsser Khosrow[5] l'a ainsi décrit dans son *Safarnâmeh* (Journal de voyage): «*J'ai rencontré un poète qui composait de beaux poèmes mais qui ne connaissait pas bien le persan dari*». Ce dictionnaire, qui est un commentaire sur le *Loghat-e Fors* d'Assadi Toussi, contient 300 termes.

- *Sahâh-ol-Fors*: le VIIe siècle coïncide avec l'attaque des Mongols en Iran. Durant cette période, les Mongols et les Tartares de l'Asie centrale anéantirent une bonne partie de l'héritage culturel et scientifique de l'Iran. Dans ce contexte, certains lexicographes persans se rendirent en Inde où

furent publiés quelques dictionnaires persans dont le *Sahah-ol-Fors*, version rectifiée et complétée du *Loghat-e Fors* qui contient près de 2300 termes persans.

- *Me'yâr-e Djamâli*: écrit par Shams-e Fakhri, ce dictionnaire est, selon l'expression de S. Kiâ[6], une adaptation inspirée de la démarche d'Assadi Toussi. Semblable au dictionnaire moderne, chaque chapitre de ce dictionnaire comprend uniquement les mots commençant par la même lettre. Cependant, sa méthode comprend d'importantes erreurs.

- *Farhang-e Djahângiri*: compilé en 1599 en Inde par Mir Djamâl-o Din Andjavi Shirâzi, surnommé Azed-o Dowleh. Dans sa préface, on lit que ce dictionnaire rassemble et s'est inspiré de plus de 44 dictionnaires.

- *Madjma'-ol-Fors*: Parallèlement à la compilation du *Farhang-e Djahânguiri* en Inde, Shâh Abbâs Safavi commanda la rédaction d'un dictionnaire à Mohammad-Ghâssem Kâshâni, surnommé Sorouri. En 1599, ce dernier acheva le *Madjma'-ol-Fors* qui contenait 6000 entrées. A la même époque, la démarche lexicographique européenne se stabilise. En France, "*en publiant le Dictionnaire francoislatin (1539) qui résultait de l'inversion du Dictionariurn latino-gallicum (1538), l'érudit imprimeur Robert Estienne, soucieux d'aider les clercs, offrait le premier dictionnaire de notre histoire [française] à présenter en tête les mots français. Le développement de l'imprimerie allait, dans le même temps, ouvrir un marché important à ce type d'ouvrage.*"[7]

- *Borhân-e Ghâteh'*: en 1651, Mohammad-Hossein Tabrizi, surnommé Borhân, compila son dictionnaire en Inde. Ce dernier rassemble près de 19 500 mots, expressions et métaphores en usage dans la langue persane. Ce qui retient l'attention dans cet ouvrage est que l'auteur y présente les dialectes locaux des différentes régions de l'Iran et présente des mots d'autres langues comme le grec. Il explique dans la préface: "*J'ai essayé de rassembler plusieurs dictionnaires iraniens et étrangers dans un seul livre*."

- *Ânandarâdj*: écrit en 1888 par Mohammad-Pâdshâh en Inde, cet ouvrage de 3 volumes s'inspire d'un grand nombre de dictionnaires précédents, et il est d'ailleurs connu pour être le dictionnaire le plus complet de son temps. En 1956, une version corrigée d'*Ânandarâdj* fut publiée à Téhéran grâce aux efforts de M. Dabir Siâghi. L'édition la plus récente de ce dictionnaire date de 1964.

- *Borhân-e Djâmeh':* élaboré en 1844 par Mohammad-Karim Sarâbi Tabrizi, le précepteur de Mohammad Shâh Qâdjâr. Dans la préface, on lit: "*Tout le monde a besoin de la langue; considérant que la plupart des gens n'ont pas la possibilité d'apprendre la totalité d'un lexique, dans ce livre, j'ai essayé de préparer un résumé du Borhân-e Ghâtéh' et en même temps donner pour chaque mot un exemple que j'ai tiré du Farhang-e Djahânguiri, c'est ainsi que mon dictionnaire est applicable, profitable, concis et détaillé à la fois*."

- *Farhang-e Nezâm*: publié en 1926 en Inde, ce dictionnaire fut compilé par Seyyed Mohammad-Ali Dâ'ï qui a essayé d'y intégrer des mots de la langue courante de son époque. Il décrit ainsi son objectif: "*...le développement de chaque nation est soumis au progrès de sa langue; le développement de chaque langue a un rapport direct avec le développement de sa lexicographie. Les Iraniens n'ont pas jusqu'à présent compilé des dictionnaires de leur propre langue, ceci alors que toutes les grandes encyclopédies arabes ont été compilées par des Iraniens. Dès le commencement de la lexicographie en Iran, nos auteurs ont eu un penchant plus littéraire (poétique) que langagier; mon dictionnaire est consacré, pour la première fois, à la langue persane courante*."

Loghat Nâmeh: rassemblé et préparé en 45 ans par Ali-Akbar Dehkhodâ, ce dictionnaire de 16 volumes contenant près de 200 000 mots fut achevé et publié en 1946 à Téhéran. Dans l'introduction, l'auteur cite le nom de 188 dictionnaires compilés jusque-là. Il écrit: "*Les mots de la langue se modifient conformément aux besoins de ses locuteurs; le persan est la seule langue qui introduit tel quel le terme étranger en gardant la forme originale de l'emprunt. Le persan est riche de*

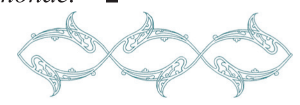
composées… du fait que la langue persane n'a ni masculin, ni féminin, ni duel, ni pluriel, ni article, elle est facile à apprendre". Outre le persan général, Dehkhodâ a, dans son dictionnaire, pris en considération la langue populaire de toutes les régions de l'Iran. Cependant, il précise que: «*des milliers mots et expressions en usage dans notre langue ont été oubliés dans les dictionnaires; j'ai le courage d'avouer que j'ai pu compiler près du tiers des termes persans, et cela signifie qu'il reste encore bon nombre de mots à sauvegarder…*». Dans ce dictionnaire, la plupart des mots sont évoqués dans un exemple plutôt littéraire.

Dans ces mêmes années, la lexicographie française atteint son apogée suite à l'avènement du grand triptyque lexicographique Littré, Hatzfeld et Darmesteter, et Larousse qui initient un profond renouvellement de la réflexion à la fin du XIXe siècle. Le XXe siècle est marqué par la conquête de tous les marchés par la Librairie Larousse: le *Petit Larousse illustré*, le *Nouveau Larousse illustré* (1897-1904; 7 vol.), le *Larousse du XXe siècle* (1928-1933; 6 vol.), Ie *Larousse mensuel illustré* (1907-1957; 14 vol.) et, en 1960, le *Grand Larousse encyclopédique* (10 vol.) consacrent de fait une lexicographie de très grande qualité. En 1934, paraît le *Dictionnaire encyclopédique Quillet* (6 vol.) dirigé par Raoul Mortier et tout au long de la première moitié du XXe siècle, la maison d'édition Quillet publiera des encyclopédies appréciées. En 1946, paraît le *Dictionnaire Quillet de la langue française* (3 vol.), annonciateur d'un nouvel élan dans ce domaine.[8]

- *Farhang-e Mo'ïn*: dictionnaire en 6 volumes écrit par Mohammad Mo'ïn et publié en 1963 à Téhéran. Ce dictionnaire est divisé en trois parties: 1) les mots et expressions persans ; 2) les termes étrangers (emprunts) en usage dans la langue persane ; 3) les noms propres. Dans ce dictionnaire, M. Mo'ïn a, pour la première fois dans l'histoire de la lexicographie contemporaine de l'Iran, appliqué les méthodes et critères de la lexicographie moderne. Il a essayé de prendre en considération toutes les dimensions de la langue comme la prononciation, les composées et les dérivés, l'étymologie, etc.

A l'époque contemporaine, d'autres dictionnaires généralistes ou spécialisés notamment dans le domaine de la littérature et de la langue populaire ont été écrits par Gh. Mossâheb, Dj. Mahdjoub, Z. Khânlari ou encore B. Meghdâdi. Des lexicographes comme H. Anvari et Gh. Sadri Afshâr ont également récemment compilé des dictionnaires généraux de la langue persane.

La lexicographie existe donc depuis plus de 9 siècles en Iran. Durant son histoire, la majorité des dictionnaires ont été l'œuvre d'individus isolés, contrairement à la majorité des dictionnaires élaborés en France. Cet aspect collectif est ainsi évoqué par Richelet en ces termes: "*Un homme ne saurait tout voir, un dictionnaire est l'ouvrage de tout le monde.*"[9] ■



1. Mot arabe signifiant "dictionnaire".
2. Mot persan signifiant "dictionnaire".
3. Poème épique qui concerne les aventures du héros (*pahlavân*) Garchâsb, ancêtre de Rostam. Cet ouvrage contient près de 10 000 vers.
4. Pruvost, Jean, *Dictionnaires de langue française,* Paris, 2002, p. 31. Cet ouvrage a récemment été traduit en langue persane par Mahnâz Rezâï et Khadidjeh Nâderi Beni, sous la direction du docteur Mohsen Hâfezian et publié aux éditions Gol-e Aftâb de Mashhad grâce au soutien de la maison d'édition Multissage à Montréal.
5. Poète et touriste iranien du Ve siècle.
6. Ecrivain et chercheur contemporain.
7. Pruvost, Jean, *Dictionnaires de langue française,* Paris, 2002, p. 7.
8. Pruvost, Jean, *Dictionnaires de langue française,* Paris, 2002, p. 11.
9. Pruvost, Jean, *Dictionnaires de langue française,* Paris, 2002, p. 31.

Bibliographie:

- A'mid, Hassan, *Farhang-e Fârsi,* Téhéran, Amir-Kabir, 1357.
- Dehkhodâ, Ali-Akbar, *Loghat Nâmeh*, Téhéran, Presses de l'Université de Téhéran, 1380 (2001).
- Pruvost, Jean, *Les Dictionnaires de langue française*, Paris, Que sais-je?, 2002.
- Safâ, Zabihollâh, *Histoire de la littérature persane*, Téhéran, 1356 (1977).

Ebn Salâh Hamedâni, mathématicien et astronome iranien du XIIe siècle

Shahâb Vahdati

Nadjmeddin Ebn Salâh Hamedâni, mathématicien et médecin iranien du XIIe siècle de l'Hégire, originaire de Hamadân, partit pour Bagdad afin d'approfondir ses connaissances scientifiques après avoir terminé ses études préparatoires dans sa ville natale. A Bagdad, Ebn Salâh devint l'élève du grand mathématicien Abol-Hokm Maghrebi durant quelques années, travaillant en même temps en tant que médecin du gouverneur de Mardin, l'émir Teymourtâsh Artaghi, sur l'invitation de ce dernier. Abol-Hokm Maghrebi, son maître, s'étant installé à Damas, Ebn Salâh quitta également Mardin pour le rejoindre. Il y resta jusqu'à sa mort en 1153. Il fut enterré dans le cimetière des soufis de cette ville, sur les bords de la rivière Banias. Ce fut un homme respecté et aimé, un grand savant à l'éloquence fameuse. Le respect qu'il inspire tient cependant aux vastes connaissances mathématiques et à sa créativité en la matière, qui l'a fait entrer dans l'histoire. Ebn Salâh connaissait parfaitement l'œuvre de ses prédécesseurs, grâce à sa maîtrise de la langue syriaque via laquelle il traduisit les mathématiciens grecs.

Sur la colline de Hâdj Enâyat, à Hamadân, se trouvent les établissements du centre d'astronomie d'Ebn Salâh Hamedâni et la maison des mathématiques dédiée à ce savant originaire de cette ville. Ce centre, subventionné par la municipalité de la ville, a été fondé sous l'égide de la mairie de Hamadân et de l'Université Bou Ali Sinâ (Avicenne). Construits sur 686 m², avec des bâtiments sur trois étages, ces établissements comprennent deux planétariums munis d'instruments électroniques et de télescopes sophistiqués.

Au cours de son histoire, la ville de Hamadân a fourni de nombreux savants à l'Iran, quoique la plupart soient restés inconnus. Najmeddin Abolfotouh Ahmed, fils de Salâh, est un médecin et mathématicien hamadâni du XIIe siècle. Après avoir appris les rudiments des sciences de son époque dans sa ville natale, Najmeddin prit le chemin de Bagdad, où il devint l'élève d'Abol-Hokm Maghrebi, médecin et mathématicien renommé, qui était alors le directeur de la célèbre école Nezâmieh de Bagdad. Ce dernier décida très tôt de porter une attention particulière au jeune médecin doué, qu'il considérait comme un génie. De plus, Ebn Salâh maîtrisait, outre le persan et l'arabe, le syriaque ancien, ce qui était un plus certain pour l'étude des textes scientifiques. Ebn Salâh était déjà à l'époque un mathématicien renommé. Ce renom incita le gouverneur de Mossoul à l'inviter à sa cour, qu'il quitta bientôt pour l'un des autres centres scientifiques de l'époque, c'est-à-dire Damas. Le calme et l'ambiance académique de cette ville plut tant à Ebn Salâh qu'il y demeura jusqu'à sa mort. Ebn Salâh et son maître se respectaient profondément et ce respect transparaît dans leur correspondance. Le maître écrit ainsi à son élève: *«Bien que tu aies appris ces sciences auprès de moi, aujourd'hui il faut que tu me les réapprennes, car tu les as compris avec bon sens et j'en ai oublié la plupart»*. Cette phrase d'Abol-Hokm fait apparaître le haut degré scientifique



Centre d'astronomie d'Ebn Salâh à Hamadân

de l'élève, et Ebn Salâh a démontré qu'il méritait cette appréciation. Ce dernier se passionnait pour les études expérimentales et pratiques, bien qu'il n'ait pas été indifférent à l'égard des sciences théoriques comme la poésie, la philosophie ou la logique. Il a d'ailleurs rédigé un essai sur la logique où il se penche sur la question du syllogisme. Mais son domaine principal concernait les mathématiques, l'astronomie et la médecine. De lui nous est parvenu une quinzaine de volumes de livres et d'essais, tous écrits en langue arabe et dont certains ont été annotés et imprimés et certains sont manuscrits, conservés dans les bibliothèques, aux quatre coins du monde.

La plupart de ses ouvrages concernent les mathématiques et l'astronomie. Par exemple, son célèbre *Sur l'astronomie* est un essai à propos de *l'Almageste* de Ptolémée. Un autre est appelé d'un long titre qui introduit déjà les sujets de l'essai: *Ce que dit Ptolémée dans le deuxième chapitre de l'article XII, à propos de la référence de Saturne, et dans les quatre chapitres suivants sur les références des étoiles*. Pour mieux éclaircir le sujet, il faut préciser que le trajet apparent des étoiles est assez sophistiqué. Il paraît parfois qu'une étoile cesse d'avancer dans son parcours et prend temporairement une direction inverse.

> Ebn Salâh connaissait parfaitement l'œuvre de ses prédécesseurs, grâce à sa maîtrise de la langue syriaque via laquelle il traduisit les mathématiciens grecs.

Elle s'arrête ensuite et reprend sa trajectoire habituelle. En astronomie, cette inversion de la trajectoire est nommée "mouvement référentiel". Ebn Salâh a calculé dans ce livre la somme de ce mouvement pour Saturne, selon un procédé intéressant et original et une méthode plus scientifique que ses prédécesseurs pour dessiner la forme aplatie de la sphère, et son calcul eut beaucoup d'influence dans la fabrication

du réseau d'un astrolabe. Pour représenter le mouvement des astres de la voûte céleste, il utilisa des matériaux comme du papier ou du métal utilisés dans la construction de l'astrolabe. Ce nouveau procédé représentait un atout majeur par rapport aux procédés précédents.

Ebn Salâh débattit des problèmes ptoléméens généraux, commenta de nombreux ouvrages scientifiques et poussa ses recherches sur l'astrolabe pour l'améliorer afin d'en faire un instrument plus complet.

Ebn Salâh était un penseur et lecteur assidu qui a beaucoup profité des ouvrages scientifiques de son époque et a minutieusement examiné les opinions philosophiques et scientifiques des savants antérieurs et contemporains à lui-même. Il débattit ainsi des problèmes ptoléméens généraux, commenta de nombreux ouvrages scientifiques et poussa ses recherches sur l'astrolabe pour l'améliorer afin d'en faire un instrument plus complet. A propos du disque gradué en degré sur le contour de la machine qui sert à représenter l'heure, il prit en compte la méthode et les procédés avicenniens, mais après les avoir décrits, il les commenta en les corrigeant. Alberoni, dans son livre *Comprendre l'astrologie* présente un certain Mohammad Marvzi comme l'inventeur de l'astrolabe, mais Ebn Salâh a contribué au perfectionnement de cette machine par une initiation de valeur qu'il explique dans son traité scientifique *L'astrolabe dans la qualité de la forme aplatie de la sphère*.



Centre d'astronomie d'Ebn Salâh à Hamadân

Ebn Salâh était avant tout un savant empiriste qui, recourant à l'expérience, tentait de transformer ses hypothèses en théories scientifiques. Une autre activité d'Ebn Salâh a consisté en l'élaboration des repères et des cadrans solaires. On dit qu'il en a assemblé un dans la grande mosquée de Damas pour les temps locaux de prières quotidiennes et la mesure du temps. Aujourd'hui, il n'y a aucune trace de cet appareil mais il existe encore à Damas une tour proche de la grande mosquée nommée "la tour" ou "le minaret de l'horloge".

En 1127, à l'époque où Ebn Salâh s'occupait à Damas de ses études, mathématiques et astronomiques, un groupe de mathématiciens et d'astronomes tentait de réformer le calendrier lunaire en Iran.

Sous la direction d'Omar Khayyâm, ce groupe put donner naissance au calendrier solaire «Jalâli». La culture arabe est ainsi entrée dans la vie iranienne en même temps que la foi musulmane. Cette conversion a influencé les mesures et les modes du calendrier aussi bien que les autres aspects de la vie. Des calendriers solaires, datant de l'Antiquité, conçus selon le mouvement de la terre

Ses principales œuvres:

1. Sur la qualité de la forme aplatie de la sphère.
2. Sur la raison de l'erreur dans les tableaux sept et huit du livre L'Almageste *de Ptolémée.*
3. Deux problèmes en géométrie.
4. Réponse du raisonnement sur le problème supplémentaire dans l'article sept d'Euclide.
5. Explication de l'argument sur l'arithmétique de deux erreurs.
6. Analyse et redressement du deuxième article du livre d'Aristote: De l'argumentation.
7. Article sur la quatrième forme de la constellation de Bélier.
8. Discours sur l'explication de l'erreur d'Alhazen sur la première représentation graphique de l'article dix du livre d'Euclide: "Les éléments".
9. Discours sur l'explication de l'erreur d'Alhazen dans son livre: "Sur les doutes d'Euclide . . ."
10. Ce que dit Ptolémée au deuxième chapitre de l'article XII, à propos de la référence de Saturne, et dans les quatre chapitres suivants sur les références des étoiles.

autour du soleil se trouvaient à Naghsh-e Rostam, à Pasargades et à Shahr-e Soukhteh (littéralement : "ville brûlée") au Sistân. A la suite du travail de ces savants, le calendrier solaire remplaça de nouveau le calendrier de l'Hégire lunaire. C'est Malek Shâh, premier roi de la dynastie seldjoukide, qui donna l'ordre de la révision du calendrier lunaire et la mise en place d'un calendrier plus stable. Le calendrier iranien a ainsi retrouvé sa place et les douze mois de la Perse ancienne remplacèrent les mois lunaires. Le premier jour de Farvardin (l'équinoxe de printemps), avec la fête de Norouz à sa tête, fut choisi comme le commencement de l'année solaire.

A la fin de sa vie, Ebn Salâh s'attela à la rédaction de ses théories scientifiques à Damas, dans la région de Mardin, un territoire situé en Turquie actuelle, et fonda la grande bibliothèque de Mardin avec l'aide de l'émir Hessâmeddin Artaghi. Ce grand mathématicien et astronome iranien mourût en 1153 et fut enterré au cimetière des soufis dans le faubourg de Damas. ■

Bibliographie:

-Shahyâri, Parviz, *Negâhi be târikh-e riyâziyât dar irân* (Aperçu sur l'histoire des mathématiques en Iran).
-Keramâti, Younes, *Negâhi be târikh-e riyâziyât dar irân* (Aperçu sur l'histoire des mathématiques en Iran).
-*Dâ'erat-ol-ma'âref-e bozorg-e fârsi* (Grande encyclopédie persane)
-Encyclopédie de l'islam, édition en ligne.
-Ibn Abi Asbi'a, Ahmad, *Zendeguinâmeh riyâzidânân-e mosalmâm* (Biographie des mathématiciens musulmans), revu et corrigé par Auguste Müller, Le Caire, 1882.

Le voyage dans la poésie de Sohrâb*

Touradj Rahnema

Introduit et traduit du persan par
Shekufeh Owlia

Sohrâb Sepehri, cette étoile de la poésie et de la peinture persanes contemporaines, naquit à Kâshan en 1928. Grand voyageur, il parcourut l'Italie, le Japon, l'Inde, le Pakistan, l'Afghanistan, la France, la Grèce et les Amériques. Il s'était notamment donné pour mission de rapprocher les mysticismes orientaux et occidentaux. Ses poèmes, ayant pour thèmes les valeurs humaines, la solitude et la nature, ne traitent jamais de questions d'ordre politique. Étant un grand disciple de Nimâ Youshidj, il s'enthousiasmait pour les vers libres. Ses poèmes au ton fluide se rapprochent du persan quotidien et ont le mérite d'être imprégnés de métaphores innovantes et de synesthésie. Les images de nature qu'il évoque fréquemment tout au long de son œuvre puisent leurs racines dans les souvenirs d'une enfance passée à Kashân. D'après Emâmi, si le style de Sohrâb émeut à ce point, c'est que ce dernier évoque en toute simplicité des milliers de beautés et d'événements quotidiens que nous sommes enclins à oublier. La mort de la couleur (*Marg-e rang*) (1951), La vie des rêves (*Zendegi-ye khâbhâ*) (1953), L'est du chagrin (*Shargh-e Andouh*) (1961), Le bruit du pas de l'eau (*Sedâ-ye pây-e âb*) (1965), Le voyageur (*Mosâfer*), Huit livres (*Hasht ketâb*) (1976) sont quelques-uns de ses recueils. Atteint de leucémie, Sohrâb s'était éteint à Téhéran en 1980.

Et il nous faut passer
En se liant d'amitié aux horizons
Dressant quelquefois une tente dans les paroles
En mangeant tantôt des mûres sur les branches.

Je passai par le lyrisme
En saison de bénédiction
Sentant sous mes pieds, le sable.
Une femme entendit et
S'accoudant à la fenêtre, regarda la saison.
Dès le début, elle
Recueillit légèrement de sa main primitive
La rosée des minutes de la chair de la mort.
Je restai debout.

Le soleil du lyrisme brillait haut dans le ciel
Et moi, je veillais à l'évaporation des rêves
Comptant les secousses d'une plante contre la pensée
J'étais comme sans marges,
M'imaginant flotter parmi les mythes des rhubarbes
Et quelques moments d'oubli,
Représentaient notre entière existence.

La compréhension d'un poème est semblable, à bien des égards, à l'acquisition d'une langue étrangère. Si nous sommes en mesure d'apprendre une langue quelconque, c'est que notre langue maternelle et la langue en question nous révèlent, toutes deux, les secrets d'un même monde. (…) C'est par le biais de mots et de phrases que l'apprentissage d'une langue s'effectue. Nous sommes en mesure d'exprimer ce qui nous passe par la tête, ou tout au moins, de comprendre ce que les autres disent quand ils parlent une langue, uniquement lorsque nous avons bien appris toutes les expressions et les tournures de phrases. La poésie est un système doté de règles qui lui sont propres. En somme, le processus de compréhension d'un poème n'est pas bien différent d'une traduction que l'on effectuerait d'une langue à l'autre, mais afin d'en bien saisir la profondeur, il faut au préalable se plonger dans l'univers du poème en question. Il ne faut toutefois pas oublier qu'il n'existe pas un rapport d'équivalence entre les images que l'on retrouve dans les poèmes et les objets de ce monde, mais plutôt un rapport d'analogie.

Aux yeux d'un peuple qui, pour reprendre les paroles de Saadi, ne fait que manger, dormir, se mettre

en colère et ne pense qu'à la volupté, le voyage ne peut être compris que dans le sens d'un déplacement physique. Chez les mystiques, toutefois, il existe un genre de voyage tout autre: il s'agit d'un voyage interne, voire d'un cheminement spirituel. Les poètes mystiques iraniens présumaient que ce cheminement comportait plusieurs étapes consécutives qu'ils nommaient «les sept villes de l'amour» qu'il fallait absolument franchir afin de rencontrer l'Aimé. Étant donné que bon nombre de nos poètes contemporains se sont éloignés de la spiritualité, ils ne sont plus en mesure d'être les adeptes de cette voie. Il existe, heureusement, toujours des exceptions à la règle, comme, entre autres, Sohrâb Sepehri dont les poèmes portent la marque de ce cheminement. Son long poème intitulé «Le voyageur» (*Mosâfer*) en est un excellent exemple.

Certains critiques comme, entre autres, Mohammad Rezâ Shafi'i Kadkani sont d'avis que les vers constituant les poèmes de Sepehri forment une chaîne hétérogène.[1] Ceci est bien vrai, mais il reste à savoir pourquoi il en est ainsi. Les poèmes de Sepehri ne sont pas circulaires, mais plutôt linéaires. Ils sont telle une rivière où chacun a la possibilité de remplir sa cruche à partir d'un point quelconque. Ses poèmes, sans commencement ni fin, sont marqués par un dynamisme certain et ne font référence ni à un lieu ni à une époque précise. Sohrâb ne cherche ni à donner de conseils pratiques à ses lecteurs, ni à les juger; il ne tâche pas non plus de tirer une conclusion quelconque de ses recherches. En d'autres mots, les poèmes de Sohrâb ne font tout simplement qu'«exister». Son poème "Mosâfer" (Le voyageur), où l'on ne rencontre presque aucun personnage, démontre bien cela. Ce voyageur, qui entame son séjour seul, observe de près


Sohrâb Sepehri

le monde, la nature et ses emblèmes en passant... passant...en passant tranquillement…

J'aimerais m'attarder un peu plus sur le poème «Le voyageur». Au tout début, il faut dire qu'à l'encontre de tous ses autres poèmes, celui-ci est sous forme de narration et devrait, en principe, être doté d'un début et d'une fin. Mais, comme

Ses poèmes, sans commencement ni fin, sont marqués par un dynamisme certain et ne font référence ni à un lieu ni à une époque précise. Sohrâb ne cherche ni à donner de conseils pratiques à ses lecteurs, ni à les juger; il ne tâche pas non plus de tirer une conclusion quelconque de ses recherches.

nous le verrons, la structure du poème est toute autre.

La première image que le poème nous offre est celle d'un jardin dans le nord de l'Iran:

Au crépuscule, parmi la présence des

objets abattus

Un voyageur observait l'espace du temps.

Et sur la table s'étalait le brouhaha des primeurs

Du côté nébuleux de la mort.

Le vent donnait l'odeur du jardin

En offrande à la vie sur le tapis de quiétude...

Afin d'entamer une analyse approfondie de ce poème, il nous faut tout d'abord poser ces questions:

1) Quel est le trajet du voyage ?

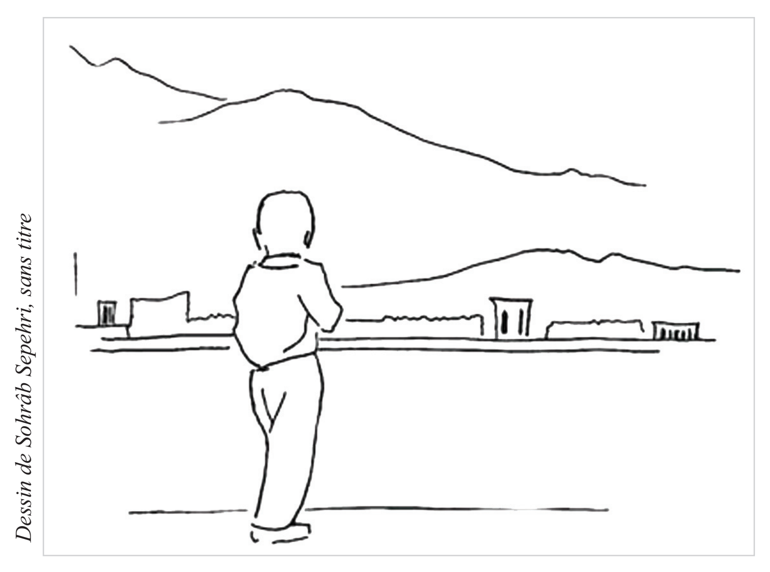
2) Est-ce que le temps du voyage est mentionné?

3) Dans quel but le voyage s'effectue-t-il?

1. Le trajet du voyage:

Il débute son voyage à Jâjroud où le poète signale sa location ainsi: *«Je viens du voisinage d'un arbre»* (vers 314). Le lecteur pourrait alors se demander pourquoi un arbre est mentionné et ce que Sohrâb cherchait ici à suggérer.

L'arbre se trouve être non seulement le symbole de la solidité et de la stabilité, mais aussi l'emblème de l'Iran. Le poète quitte toutefois sa ville natale pour entamer un long voyage dont la première escale est Venise, ville frémissant sur l'eau. J'aimerais signaler ici que la solidité de l'arbre contraste agréablement avec la fluidité de l'eau. L'arbre symbolise, en fait, une vérité stable alors que l'eau est un symbole qui reste à être interprété.



Dessin de Sohrâb Sepehri, sans titre

L'escale à Venise, comme tous les autres arrêts en cours de trajet, est de très courte durée. Le voyage reprend mais le trajet n'est plus prévisible. Au cours de ce voyage subjectif, Sepehri se rend au Liban et en Iraq et observe de près, avec les enfants de ces contrées, l'écriture sur les tables de Hammourabi (ligne 317). Il tient parfois compagnie aux évêques chrétiens, traverse les tropiques, fréquente leurs habitants et passe par des régions qui «dégagent une forte odeur d'huile» (ligne 318). L'huile, les journaux et le fer symbolisent, aux yeux de notre voyageur, l'industrie et la civilisation. Dans ce «bas-monde de fer et de béton», pour reprendre les mots du poète, il recherche en vain les valeurs humaines: l'amour, la chaleur et l'affection.

2) Le temps du voyage:

Dans l'œuvre de Sohrâb, le voyage comporte deux dimensions: spatiale et temporelle. Il remonte, à titre d'exemple, au champ d'honneur des Iraniens et des Arabes, dans le cadre de la bataille d'al-Qadisiyya. Dans un passage du *Voyageur*, il remonte même à l'époque où le hennissement des chevaux mogols retentissait encore (vers 322), en passant pourtant par Vârânasî (vers 321) et la Route de la soie (vers 322).

Ce poème ne décrit pas simplement le voyage que l'artiste et poète entreprendrait car il s'agit, en réalité, du trajet que toute personne curieuse suivrait à travers divers âges et époques, voire à travers l'histoire toute entière. Le pèlerin n'est pas tout à fait éveillé au cours de ce voyage qui s'effectue *«dans l'évaporation d'un rêve»* (ligne 325).

3. Destination du voyage:

Notre excursionniste est un poète doué et perspicace, doté d'un regard auquel rien n'échappe. Il recherche partout une vérité qu'il décrit, pour reprendre ses propres termes, comme étant *«l'essence secrète de la vie»* (vers 318).

Mais la question primordiale reste la suivante: où est-il possible de retrouver la paix véritable et se sentir en sécurité? Est-il même possible de réellement atteindre la sérénité?

Afin d'être en mesure de répondre à cette question, il nous faut relire certains vers de ce poème attentivement. Sepehri, rappelons-nous, écrit: *«M'imaginant flotter parmi les mythes des rhubarbes»* (vers 325). Quel lien existe-t-il entre la rhubarbe et la mythologie? Il faut noter que dans le cadre de la mythologie persane, la rhubarbe est une plante sacrée qui serait à l'origine de la création de l'homme. Mythologiques, ce furent deux tiges de rhubarbe, aux noms de Mashi et Mashiâneh, qui se rapprochèrent l'une de l'autre pour donner naissance au premier homme.

Bien que dans ce cas particulier, le poète fait clairement allusion à ce mythe, il passe souvent en-deçà de ce monde légendaire qu'il décrit ainsi: *«Et parmi la causerie des objets/ Comme la route bordée de peupliers était claire!»* (ligne 327). Bien qu'au premier abord, l'expression *«causerie des objets»* semble quelque peu complexe, en réalité, Sepehri fait allusion ici à une simple vérité, celle de l'accouplement de l'homme et de la femme. Mais à quoi aboutit cet accouplement? La réponse du poète à cette question est bien simple *«la formation des feuilles»* qui, compris dans le sens large du terme, fait également allusion à la naissance en ce monde. Le lecteur pourrait se demander si Sepehri cherche à aborder un problème de nature scientifique en langage poétique. Il est évident qu'il n'en est pas ainsi car, au terme d'un long voyage, le poète cherche à dire son dernier mot, qui se trouve être l'expression d'un rêve.

Sepehri a le mérite de rendre les trésors du mysticisme persan accessible à des milliers de lecteurs contemporains.

Dans ce cadre, il serait intéressant de faire brièvement allusion à la psychologie moderne: vous avez surement remarqué à quel point les enfants aiment se cacher dans les coffres, les commodes ou derrière les rideaux? Vous vous souvenez peut-être même des jours de votre enfance, où vous jouiez à cache-cache? Qu'est-ce qui explique cette recherche de l'homme pour l'isolement? Quel instinct en est à l'origine? Pourquoi est-ce qu'un très grand nombre de mystiques, recherchant la Vérité, préfèrent se retirer et vivre en solitaire?

J'aimerais avancer ici une thèse qui m'est propre, sans pourtant insister à en justifier la justesse. Il semblerait que la destination véritable du poète dans ce voyage fictif soit le retour à une terre solitaire. Il rêve de retourner à un paradis perdu et à jamais interdit. C'est en ces mots qu'il l'exprime: *«Traduisez mon existence pure auprès de l'arbre/ A une relation éthérée à jamais perdue»* (vers 327). Le poète reformule ainsi ce que Jalâleddin Mohammad Balkhi, le Sage Rûmi, écrivait quelque sept cents ans plus tôt *«Celui qui s'est éloigné de son essence/ Recherche désespérément l'âge de l'alliance»*. Pour conclure, il faut dire que Sepehri a le mérite de rendre les trésors du mysticisme persan accessible à des milliers de lecteurs contemporains. ■

---

* Article paru dans le livre *Ein Leben im Dienste zweier Kulturen*.

1. Mohammad Reza Shafii Kadkani, *Mousighi-ye She'r* (La musique poétique), dixième édition, publications Âgah, Téhéran 1368, p.86

Poèmes

Sylvie M. Miller

Louve

Des chevriers sont là
Qui ont porté leurs bêtes nouveau-nées.
Des sources naissent à fleur de pierre où le sabot résonne
Et la palmeraie brille sur l'écaille des sables.
C'est l'heure incandescente et rose des prières.
Dans la claire-voie des cours
Un vol de tourterelles fond sur la boutonnière
Des fontaines
Et l'eau perle aux aiguières verseuses d'ablutions.

C'est l'heure-empreinte, l'heure volée
L'heure-envergure envolée
La tente est bleue dans l'âtre pétrifié du jour
La chaleur en-allée suinte au madrépore des cruches
La nuit trébuche
Sur l'argile des lampes

A l'heure infranchissable et brève des retours
Des mots me sont venus que je ne voulais pas.
Des mots de rythme sur les pistes,
de villages, de sources,
des mots d'aurore et de soleil aux lendemains de toi,
et des trilles berbères à ton éloignement.
J'ai répondu des mots de trêve aux caravansérails,
des paroles de joie au sortir des sables,
des soupirs d'aise à l'ombre et loin de la fournaise
qu'est notre amour.
Et j'ai parlé de désamour.
Et c'est en louve que je lève ma narine aux aguets.
Ce sont des hordes quittées dont je perçois l'odeur
Dans celle plus tenace des brebis.
Figés aux mailles depuis longtemps tissées de l'instinct,
Ces relents de suint donnent à mon épaule
Un geste long de dune,
Vers l'enjambée crissante des caravanes aux points d'eau.

Dans ce village

Le vent, ça s'envole
avec tout:
avec les pensées,
les cheveux,
avec ma robe
qui plaquée contre mes cuisses
veut m'emporter
dans ce village où je passais
mon enfance à
m'envoler

Trop près pour que tu me voies

Tout près,
j'habite
encore plus près
trop près pour que tu me voies
si tu évites les orages,
si tu évites les fossés
noyés d'orties après la pluie,
les branches basses alourdies, jusqu'au sol où les chevilles
- trop hardies
s'entortillent,
les mares pleines de crapauds qu'on s'attarde à écouter,
j'habite
ici,
tout près d'ici
écarte toi, tu me verras
assise dans ce même endroit baigné de lune et de soleil
trop proche pour que tu me voies

Le sablier

Un jour où je fuyais très vite
L'étrange douleur à venir
Et rejoignais sous leur guérite
Les déserteurs de souvenirs
Je vis l'absence se rouler
Comme un fœtus en larmes
Dans le ventre d'un sablier
Qui lui laminait l'âme
En écarts de mémoire ■

L'Orange et le Citron

Fereshteh Molavi
Traduit par
Sylvie M. Miller

Il ne fait ni soleil ni pluie.

Sur un banc du jardin public, ma tortue et moi faisons face au bassin et regardons la lumière des jets d'eau.

Je sais qu'au dessus de moi l'orme vert étend ses bras et que plus haut, le ciel est bleu.

Des enfants passent en criant à tue-tête leur chanson et, surprise, ma tortue les suit des yeux; mais moi je ne veux qu'écouter ce que murmurent les jets d'eau.

«J'ai toujours craint pour mes yeux. Maintenant toi…»

Dès que maman me disait ça, il se mettait à pleuvoir et elle ravalait ses mots; ou est-ce la pluie qui les lavait?

Lorsque j'avais encore mes yeux, lorsqu'il n'y avait rien de moins que la lumière devant moi, je ne me retournais pas.

J'ignore quand et où j'ai perdu mes yeux. Mais, m'endormir: je n'aimais pas, car ça m'empêchait de voir.
Quand la lumière disparut et que le noir m'isola, je ne voyais plus qu'en rêves ce qu'il importait de voir. Ainsi, la nuit, je plongeais dans les jours ensoleillés; les matins avaient perdu leurs bruits plaisants et familiers.

Ce puits est tellement sombre, étroit! On y tombe et tout à coup, le cœur se noie, les pieds tâtent pour le fond.

On se débat en s'enfonçant, on crie, on griffe la vase noire qui recouvre les parois, mais on ne trouve pas le fond. On tombe, on tombe, le cœur se noie…
Prenant mes mains devenues froides dans les siennes, Maman disait: " Ton rêve était-il si terrible?"
"Ça n'était pas un rêve"
«Mais ton histoire était terrible»
«Ça n'était pas une histoire»

Me réveiller, chaque jour, me replongeait dans un puits sombre et étroit. En m'y enfonçant, mon cœur, soudainement, se noyait. Je me débattais, criais, je griffais la vase noire qui recouvrait les parois, mais ne trouvais ni le fond ni la perle qui s'enlisait. On ne reprend jamais pieds. Ce puits sombre n'a pas de fond, ce puits étroit ne s'arrête pas. Alors, laisse-moi aussi me perdre dans l'obscurité.

«Mais si tu te perds dans le noir, je resterais toute seule»

Dès que maman disait ça, la pluie se mettait à tomber.

«Peut-être que la pluie pourra laver cette obscurité»

Mais la pluie n'éclairait rien, elle ne faisait que mouiller ma voix et lui donner froid.

«Je suis seule dans ce puits noir»

«J'y resterai, près de toi»
Sa voix était un vent brûlant sur des racines enfouies.

Et le temps passait ainsi, ni au soleil ni à la pluie.

Assise sur la margelle du puits, Maman tressait des histoires en une corde qu'elle tenait par un bout dans une main et tendait l'autre vers ma main.

«Chaque soir, Shéhérazade, la conteuse d'histoires,

inventait une autre fable qu'elle jetait au fond du puits de la nuit pour ramener le matin après le noir. Ne veux-tu pas toi aussi faire une corde de tes histoires?»

Mais ce noir, ce froid, ces lampes, ces jambes qui ne tiennent pas…

«Et pourquoi le prince Bijan est-il tombé dans le puits?»

Il voulait aller se battre contre les sangliers sauvages. Cela, je le savais déjà.

Mais comment Bijan avait-il pu ressortir du puits? Grâce à la force de Rostam.

«Mais non, c'était grâce à l'amour de la princesse Manijeh.»

La voix de mère était une brise qui dissipait la poussière levée par les sangliers.

Mais ce puits profond et noir n'a pas de fond.

On s'y enfonce sans pouvoir s'y retenir, sans que vos pieds trouvent le fond.

«Sais tu que la terre est ronde? Ignores-tu que toute histoire qui commence par un début finit aussi par une fin?»

J'aimerais voir que la terre est ronde, savoir comment elle s'est galbée pour obtenir son arrondi.

«Regarde ce que j'ai pour toi!»

«Mais maman, comment pourrais-je?»

«Tu peux le voir avec mes yeux.»

«Je ne veux pas voir avec tes yeux.»

«Tu peux voir avec tes mains. Ouvre-les grandes devant toi!»

Dans une main j'ai une orange, dans l'autre j'ai un citron vert! L'homme de la fable a enduré plusieurs combats pour sauver la fille qu'un charme emprisonnait à l'intérieur de l'orange.

Cette nuit là, je rêvais que l'orange, dans ma main, grossissait de plus en plus. Laissant tomber le citron, j'entoure l'orange des deux mains. Je les avance, les recule, cligne des yeux sans arrêt: c'est qu'il y a tant de lumière à l'intérieur de mes mains! Mais comment s'en assurer?

«Es-tu vraiment une orange?»

«Entre tes mains, je suis l'orange mais je suis le Soleil au ciel. Non, je suis le Soleil dans tes mains et je suis l'orange au ciel. Qu'est-ce que ça change?»

«Rien, tant que je suis dans le puits, orange, Soleil, ciel ou main ne font aucune différence.»

Je lance l'orange vers le ciel. Le Soleil vient dans le puits et souriant, il me dit:

«Je sais que tu ne veux pas voir avec les yeux des autres, mais peut-être voudras-tu mettre les lunettes du Soleil?»

Le jour suivant, le réveil au son des bruits matinaux me fit m'enfoncer dans un puits sombre et étroit. Je continuai de m'enfoncer jusqu'à ce que j'atteignis l'autre côté de la terre. J'y trouvais une orange en haut, j'y trouvais un citron en bas.

Je retournais dans le puits et remontais jusqu'à l'entrée, où ma mère m'attendait.

«Tu vois, je suis arrivée à toucher le fond du puits.»

«Le fond du puits? Tu as vraiment fait tout le long! Le citron n'est pas une fable avec un début et une fin! Maintenant, ouvre tes mains et vois ce que j'y mets pour toi.»

"Est-ce une nouvelle histoire?"

Ça n'était pas une histoire, mais une tortue.

Quand vint la nuit, l'Orange-Soleil se glissa entre mes rêves et me dit: «Je t'ai apporté les lunettes pour que tu voies ta tortue.»

Le jour suivant, le réveil au son des bruits matinaux me renvoya dans mon puits, en compagnie de ma tortue. Au début, je refusais de devenir son amie, mais comme nous nous enfoncions toutes les deux dans le noir, je me rappelai mon rêve et la main sur sa carapace, je me mis à la caresser. Je faisais tout pour qu'elle me parle, mais sans succès: elle était intimidée.

«Tout lui semblait sombre et étroit car elle refusait de sortir sa tête de sa carapace. 'Petite tortue, laisse ton cou s'allonger hors de ton trou!! Ne veux-tu pas voir l'orange, ne veux-tu pas voir le citron?'»

«Tu as donc appris à inventer des histoires.»

Maman se mit à rire ici, mettant un terme à la pluie.

«Mais pourquoi ne veux-tu pas me parler?», lui demandais-je. «N'es-tu pas la même tortue qui fit la course avec le lièvre et qui finit par gagner?»

Sortant de sa carapace, ma tortue avança son cou et répondit avec douceur:

«Seules les tortues savent l'histoire véritable des tortues. C'est l'homme qui a inventé la fable dont tu me parles. Oui, je suis bien la tortue qui a couru avec le lièvre, mais je n'ai pas gagné la course.»

Il était une fois une tortue qui, comme les autres tortues, avançait si lentement, lentement, très lentement et elle savait qu'elle ne pourrait pas se mesurer au lièvre.

«Et, ensuite?»

«Quand le lièvre vint lui dire "Allez, viens, faisons la course", la tortue fut terrifiée. C'est vrai que tout ce qu'elle voulait, cette petite tortue craintive, c'était avoir du courage et le pied leste comme un lièvre. Mais, petite comme elle était, comment pouvait-elle espérer que le lièvre ferait le petit somme qu'on connaît?...»

Jour après jour, nous descendîmes dans le puits où la solitude n'était ni sombre ni étroite et ma tortue me raconta la vraie version de son histoire.

«…Lorsque la course s'arrêta, c'est le lièvre qui gagna. Mais la petite traînarde n'était pas triste. Elle n'avait plus à se soucier ni du lièvre au leste pied ni de la course. Elle voyait une lumière qui brillait dans le lointain et n'avait plus peur de rien.»

Il ne fait ni soleil ni pluie.

Sur un banc du jardin public, ma tortue et moi faisons face au bassin et regardons la lumière de ses jets d'eau. Elle a allongé son cou pour écouter mon histoire:

«…L'orange étant tout là haut et le citron tout en bas, j'ai demandé à maman: «Maman, où sont passés mes yeux?»

Il se remit à pleuvoir et la pluie mouilla ma voix.

Le Prince Bijan étant tombé au fond du puits, la Princesse Manijeh, devenue Amour, s'assit aux côtés de l'obscurité.

L'orange offerte par maman devint le Soleil du ciel.
Le Soleil du ciel devint une orange qui tomba et s'enfonça dans le puits.
Le puits continua ainsi jusqu'à ce qu'il atteignit l'autre côté de la terre.
La petite tortue solitaire m'a fait partager son secret et maintenant, on est amies.»

Les enfants passent en chantant à tue-tête leur chanson. Ma tortue dit:

«Et, ensuite?»

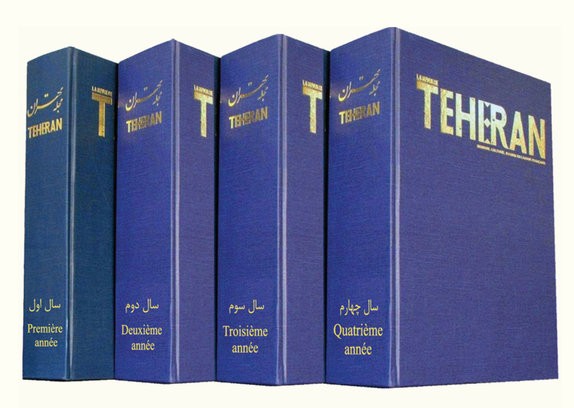
«Ensuite… l'Ange des nuages relie le soleil à la pluie, par un pont de sept couleurs qui fait passer le Soleil dans le murmure des jets d'eau. Je m'engage sur ce pont, prends ses lunettes au Soleil pour voir clairement ma tortue dans le puits sombre et étroit.»

«Et ensuite?»

«Et ensuite… je ne sais pas. C'est à toi de raconter. Moi, je vais me concentrer sur ce que chantent les enfants.» ■

- Vous pouvez vous procurer la revue dans les principaux kiosques de votre ville ou chez les libraires d'Etelaat.
- En cas de non distribution chez votre marchand de journaux, contactez le bureau d'Etelaat de votre ville.
- Envoyez vos articles et vos textes par courrier électronique ou par la poste.
- Les opinions soutenues dans les articles ne sont pas nécessairement partagées par la revue.
- *La Revue de Téhéran* se réserve la liberté de choisir, de corriger et de réduire les textes reçus. De même, les textes reçus ne seront pas restitués aux auteurs.
- Toute citation reste autorisée avec notation des références.

- ماهنامه«رُوو دوتهران»در دکه‌های‌اصلی روزنامه فروشی و نیز در کتابفروشی های وابسته به موسسه اطلاعات توزیع می گردد.
- در صورت عدم ارسال مجله به دکه ی مورد مراجعه شما، با دفتر نمایندگی روزنامه اطلاعات در شهر خود تماس حاصل فرمایید.
- مقالات و مطالب خود را از طریق پست الکترونیکی یا پست عادی، حتی الامکان به صورت تایپ شده ارسال فرمایید.
- چاپ مقاله به معنای تایید محتوای آن نیست.
- « رُوو دو تهران » در گزینش، ویرایش و تلخیص مطالب دریافتی آزاد است. همچنین مطالب دریافتی برگردانده نمی‌شود.
- نقل مطالب این مجله با ذکر ماخذ آزاد است.



L'édition reliée des quarante-huit premiers numéros de *La Revue de* TEHERAN est désormais disponible en quatre volumes pour la somme de 10 000 tomans l'unité au siège de la Revue ou au point de vente des éditions Ettela'at, situé à l'adresse suivante: avenue Enghelâb, en face de l'Université de Téhéran.

دوره‌های سال اول، دوم، سوم و چهارم مجلهٔ تهران شامل
چهل و هشت شماره در چهار مجلد عرضه می‌گردد.
علاقه‌مندان می‌توانند به دفتر مجله و یا به فروشگاه
انتشارات اطلاعات واقع در
خیابان انقلاب- روبروی دانشگاه تهران
مراجعه نمایند.



S'abonner hors de l'Iran



Effectuez le virement bancaire depuis votre pays sur le compte indiqué ci-dessous, puis envoyez le bulletin d'abonnement dûment rempli, ou votre adresse complète sur papier libre, accompagné du récipissé de votre virement à l'adresse de la Revue.

(Merci d'écrire en lettres capitales)

NOM ____________ **PRENOM** ____________

NOM DE LA SOCIETE *(Facultatif)* ____________

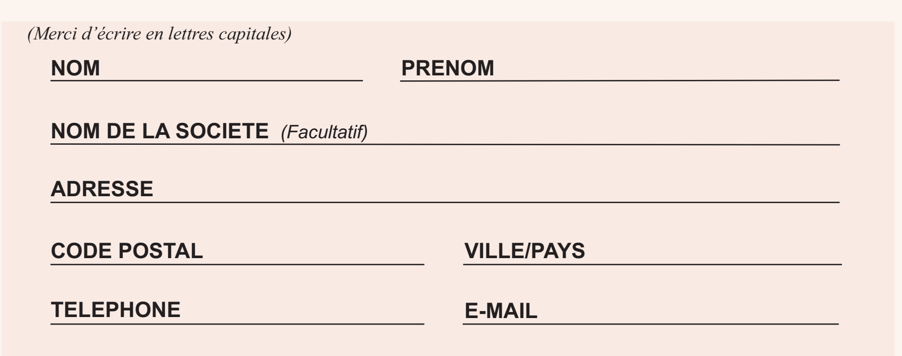
ADRESSE ____________

CODE POSTAL ____________ **VILLE/PAYS** ____________

TELEPHONE ____________ **E-MAIL** ____________

☐ **1 an** **50 Euros**

☐ **6 mois** **30 Euros**



- Effectuez votre virement sur le compte **SOCIETE GENERALE**
  N°: **00051827195**
  Banque:**30003**
  Guichet: **01475**
  CLE RIB: **43**
  Domiciliation: **NANTES LES ANGLAIS (01475)**
  Identification Internationale (IBAN)
  IBAN FR76 3000 3014 7500 0518 2719 543
  Identification internationale de la Banque (BIC): **SOGEFRPP**
- Envoyez une copie scannée de la preuve de virement à l'adresse e-mail de la Revue: **mail@teheran.ir**
- **Règlement possible en France et dans tous les pays du monde**

مرکز فروش در پاریس:

Point de vente à Paris:
Librairie du Pont de Sèvres
204 allée du Forum
92100 Boulogne
Tel: 01 46 08 21 58

مجلهٔ تهران

صاحب امتیاز
مؤسسهٔ اطلاعات

مدیر مسئول
محمد جواد محمدی

سردبیر
املی نُوواِگلیز

دبیری تحریریه
عارفه حجازی
جمیله ضیاء

تحریریه
روح الله حسینی
اسفندیار اسفندی
فرزانه پورمظاهری
افسانه پورمظاهری
ژان-پیِر بریگودیو
بابک ارشادی
شکوفه اولیاء
هدی صدوق
آلیس بُمباردیه
مهناز رضائی
مجید یوسفی بهزادی

گزارشگر در فرانسه
میری فِررا
اِلودی برنارد

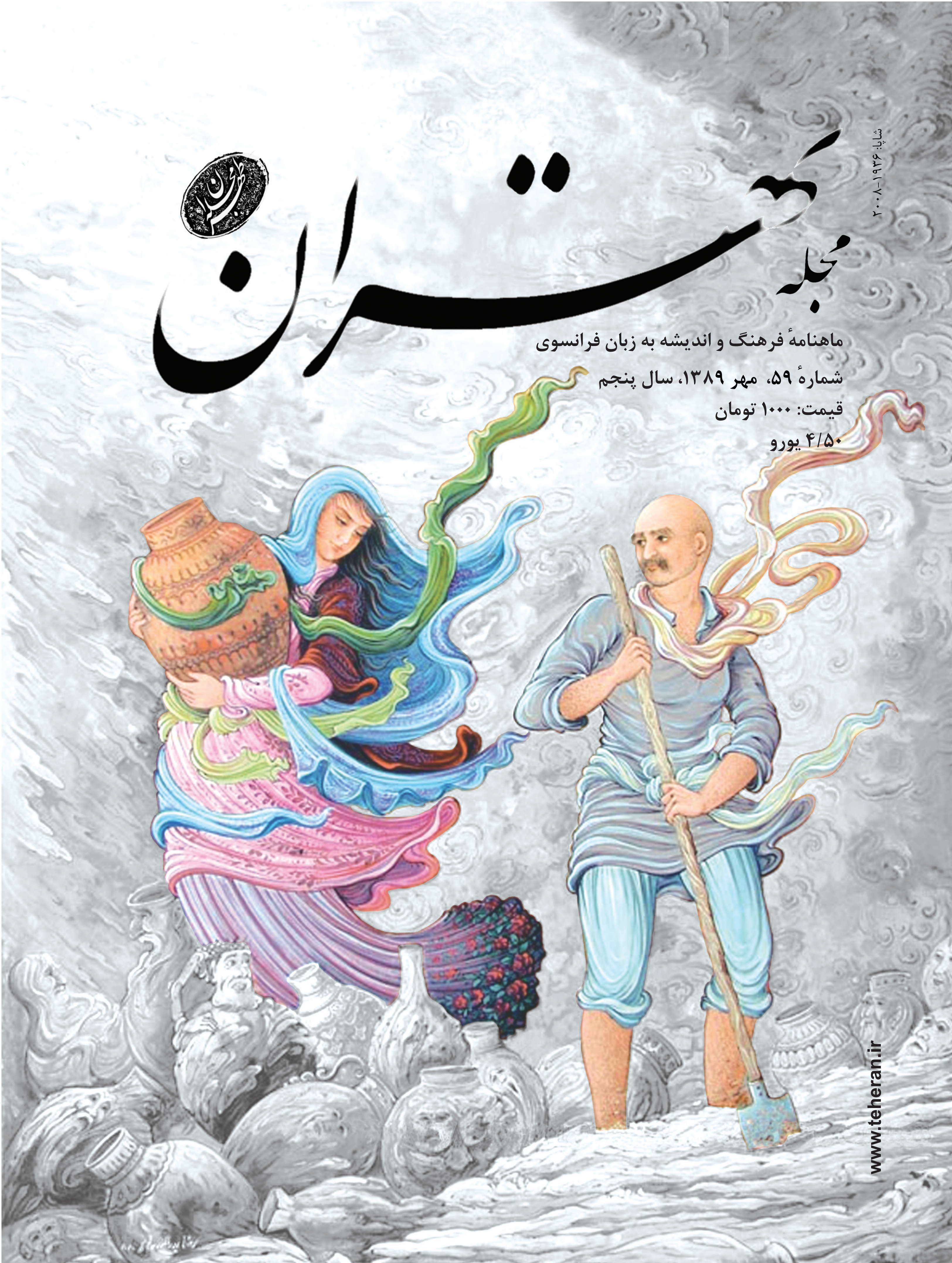
تصحیح
بئاتریس ترهارد

طراحی و صفحه آرایی
منیره برهانی

پایگاه اینترنتی
محمدامین یوسفی

نشانی: تهران، بلوار میرداماد،
خیابان نفت جنوبی،
مؤسسهٔ اطلاعات، اطلاعات فرانسه
کدپستی: ۱۵۴۹۹۵۳۱۱۱
تلفن: ۲۹۹۹۳۶۱۵
نمابر: ۲۲۲۲۳۴۰۴
نشانی الکترونیکی: **mail@teheran.ir**
تلفن آگهی ها: ۲۹۹۹۴۴۴۰
چاپ ایرانچاپ

Verso de la couverture:
***Andisheh* (Pensée). Les *Robâiyât* de Khayyâm,**
par Rezâ Badr-os-Samâ', 2009



مجله
تهران
ماهنامهٔ فرهنگ و اندیشه به زبان فرانسوی
شمارهٔ ۵۹، مهر ۱۳۸۹، سال پنجم
قیمت: ۱۰۰۰ تومان
۴/۵۰ یورو
شاپا: ۱۹۳۶-۲۰۰۸
www.teheran.ir